













# Calcutta Insurance

## Limited

86, Clive Street,

CALCUTTA

DECLARED BONUS in its

first valuation which is a

rare achievement.



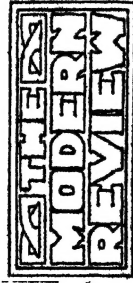
**DIA**

*Basu*

*"Can't Stand the Light."*

The strong Sunlight tries weak eye severely and causes severe headache. Just come to us, we are sure to help your eyes.

The world-renowned Editor of the *Calcutta Review*,  
 Mr. Ramananda Chatterjee's most gracious introduction  
 of Mr. Lalit Mohan Gupta, founder of Bharat Photo-  
 type Studio.



TELEPHONE BURRA BAZAR 2251.

120-2, Upper Circular Road,  
 CALCUTTA.

*Dec 27th October 1938*

I have known Mr. Lalit Mohan Gupta for a  
 good many years — first as the Chief assistant  
 of the late Mr. U. Ray, who was the greatest  
 Indian photo-engraver of his time, and  
 latterly as one of the organizers and working

*Mr. R. C. Chatterjee*

opinion. I have had personal experience of  
Mr. Gupta's work for a good many years. I  
consider it excellent. Now that he is setting  
himself up independently as a photo-engraver,  
I wish him all success. For, in addition to being  
a highly skilled workman, he is a gentleman  
of winning manners and an honest man  
whose word can be depended upon.

Ramananda Chatterjee.

## BHARAT PHOTO TYPE STUDIO

PHOTO-ENGRAVERS DESIGNERS, PRESENTATION CARD MANUFACTURERS

72/1, College Street, :: :: Calcutta

Telephone—B. 3002.

Tel. Address—MEZZOTINT, Calcutta

**N.B.—PROMPT ATTENTION AND BEST EXECUTION OF ORDERS GUARANTEED.**

First Year's Completed Business	about 11 lacs
Second " "	over 17 lacs

## BRANCHES AND SUB-OFFICES ALL OVER INDIA & BURMA.

Agency Terms most liberal.

*Managing Agents,*

**Sanyal Banerjee & Co., Ltd.**

*Secretary,*

**S. Sen, Esqr.**



প্রকাশক  
শ্রী নীরেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়  
২৩নং রামচন্দ্র চ্যাটার্জি লেন,  
( পূর্বে চোরবাগান সেকেন্ড লেন নামে পরিচিত )  
( চোরবাগান )

অভিন্নম দ্বিতীয় সংস্করণ

২০৩।১।১ কর্ণওয়ালিস্ স্ট্রীট, ভারতবর্ষ প্রিন্টিং ওয়ার্কস্, কলিকাতাঃ  
শ্রী নীরেন্দ্রনাথ কোঁড়ার দ্বারা মুদ্রিত







অভিনয়-শিক্ষা-প্রণেতা  
নাট্যকার—শ্রীভূপেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়

# উৎসর্গপত্র

বাংলায়

নাট্যমোদী সুধীরেন্দ্রের

করকমলে—

শ্রীভূপেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়



“Though a pleader or preacher is hoarse or awkward, the weight of their matter commands respect and attention : but in theatrical speaking, if the performer is not exactly proper, he is utterly ridiculous. In cases where there is little expected but the pleasure of the ears and eyes, the least diminution of that pleasure is the highest offence. In acting, barely to perform the part is not commendable, but to be the least out is contemptible”.—Steele.







বঙ্গ-রঙ্গমঞ্চের প্রতিষ্ঠাতা, বঙ্গের “গ্যারিক”, বঙ্গের নটগুরু  
স্বর্গীয় গিরিশচন্দ্র ঘোষ।

( শ্রীযুত অবিনাশচন্দ্র গাঙ্গুলীর সৌজন্যে )

## উপক্রমণিকা

প্রায় পনেরো বৎসর পরে “অভিনয়-শিক্ষার” দ্বিতীয় সংস্করণ প্রকাশিত হইল। ১৩১৮ সালের শেষ ভাগে সুপ্রসিদ্ধ নট ও নাট্যকার স্বর্গীয় অমরেন্দ্রনাথ দত্ত মহাশয় কর্তৃক প্রকাশিত ও সম্পাদিত “নাট্যমন্দির” নামক রঙ্গালয়-সম্বন্ধীয় মাসিক পত্রিকায় এই “অভিনয়-শিক্ষার” প্রথম সংখ্যা প্রকাশিত হইয়া প্রায় দুই বৎসর যাবৎ ইহা ধারাবাহিকরূপে চলিতে থাকে। নাট্যামোদী জনসাধারণের পরামর্শে ও উৎসাহে ১৩২৩ সালে “অভিনয়-শিক্ষা” গ্রন্থাকারে তিন সহস্র “কাপি” প্রকাশিত হয়। অপ্রত্যাশিত ভাবে অতি অল্পদিনের মধ্যেই উক্ত তিন হাজার পুস্তক সমস্তই বিক্রয় হইয়া যায়। তদবধি “অভিনয়-শিক্ষা” অপ্রকাশিত ছিল। এই সুদীর্ঘ পনেরো বৎসর যাবৎ—সহর-মফঃস্বলবাসী সহস্র সহস্র নাট্যামোদী সুধীরদের অনুরোধ-পত্র উপেক্ষা করিয়া—“অভিনয়-শিক্ষার” দ্বিতীয় সংস্করণ প্রকাশে বিরত ছিলাম। সাধারণ রঙ্গালয়ের জ্ঞাত নাট্য-রচনা-কার্যে ব্যস্ত থাকাই ইহার মুখ্য কারণ।

“অভিনয়-শিক্ষা” সাধারণের জ্ঞাতই লিখিত ; তবে—আমার উদ্দেশ্য,—সৌখীন নাট্য-সম্প্রদায় এবং সৌখীন অভিনেতৃগণ,—বঙ্গদেশের সাহিত্যিক ভদ্রমহোদয়গণ,—এবং কলাবিজ্ঞার উন্নতিপরায়ণ ছাত্রমণ্ডলীর মনোরঞ্জন করা। “অভিনয়-শিক্ষা” লিখিতে লিখিতে আমি ভুলিয়াও কখনো একরূপ উচ্চাশা হৃদয়ে পোষণ করি নাই যে, সাধারণ রঙ্গমঞ্চের মহা-মহা-রথীরন্দ আমার প্রবন্ধ পাঠ করিয়া অভিনয়-শিক্ষায় শিক্ষিত



হইবেন। তবে শুনিয়াছি, সংসারে যাহারা মহৎ লোক হন,—তাহারা কাহারও কোনও সংপরামর্শে অথবা কোনও ভাল বিষয়ে মন্তব্য-প্রকাশে কর্ণপাত করিতে অবহেলা করেন না। অতি সামান্য ব্যক্তির নিকট হইতেও হয়তো অনেক গুরুতর বিষয় শিক্ষালাভ করিতে পারা যায়। দাস্তিক মূর্খ অর্বাচীন ব্যক্তিরাই লোকের সংপরামর্শ উপেক্ষা করে। যাহারা আপনাদের “সবজান্তা” বলিয়া লোকের কাছে গর্ব করে, পৃথিবীতে তাহারাই সর্বাপেক্ষা অধম।

“অভিনয়-শিক্ষা” প্রথম প্রকাশিত হইলে—তাহা পাঠ করিয়া এবং কয়েকজন ভদ্রলোকের মুখে তাহার প্রশংসা শুনিয়া—সে সময় একজন সাধারণ রঙ্গমঞ্চের অভিনেতা আমাকে চোখ-মুখ রাঙ্গাইয়া বলিয়াছিলেন,—“আপনি অভিনয়-সম্বন্ধে শিক্ষা দিবার কে? আমরা আপনার শিক্ষায় কেন কর্ণপাত করিব?” আমি বিনীতভাবে বলিয়াছিলাম,—“বলেন কি? আমার এত বড় স্পর্ক কি হইতে পারে যে আপনাদের আমি শিক্ষা দিব,—অথবা শিক্ষা লইবার ক্ষমতা আশ্রয় করিব? আপনারা সাধারণ রঙ্গমঞ্চের আধুনিক অভিনেতা! শুধু অভিনয় কেন,—পৃথিবীর সকল বিষয়ের শিক্ষা সম্পূর্ণ করিয়া তবে স্মৃতিকাগার হইতে বাহির হইয়াছেন;—আপনাদের যিনি শিক্ষক—তিনি স্বর্গ, মর্ত্য, পাতাল, ভুলোক, দুলোক—কোনও লোকে নাই—কখনও ছিলেন না! আমি ক্ষুদ্র কীটামুকীট;—আমি আপনাদিগকে কি শিক্ষা দিব? অতএব হে অভিনেতৃগণ! আশ্চর্য হউন,—আমি আপনাদের জ্ঞান মহাপুরুষগণকে অভিনয় শিক্ষা দিবার ক্ষমতা লেখনী ধারণ করি নাই। আপনারা শৈশবকালে পিতামাতা গুরুজনের শিক্ষা সংপরামর্শ গ্রাহ করেন নাই; বিদ্যালয়ে (যদি কখনও গিয়া থাকেন) মাষ্টার-মহাশয়ের শিক্ষায় পদাঘাত করিয়া

বুক ফুলাইয়া স্কুল-প্রাচীরের বাহিরে বেড়াইয়াছেন,—যৌবনে সমাজ-শিক্ষার কোনও ধার ধারেন না ; সুতরাং আমি আপনাদের তুচ্ছ অভিনয়-শিক্ষা দিয়া কেন নিজের ইহকাল পরকাল খাইব ?”

সাধারণ রক্তমঞ্চের ক্রমশঃ অধঃপতন দেখিয়াই হউক্ অথবা আত্মস্তু-দ্রীণ সমস্ত গৃহকাহিনী লোকপরম্পরায় স্তনিয়াই হউক্,—অথবা বঙ্ক-নাট্যশালার অভিনেতৃবর্গের শেষ দশায় অকর্ম্মণ্য অবস্থায় শোচনীয় পরিণাম দেখিয়া—অথবা ভাবিয়াই হউক্,—বিশ বৎসর পূর্বে কোনও শিক্ষিত ভদ্রলোক সহজে দলে নাম লিখাইতে চাহিতেন না । অথবা হয়তো তাঁহারা লক্‌হার্ট সাহেব-বিরচিত “স্কটের জীবনী” পাঠ করিয়া পাশ্চাত্য জগতের ধর্ম্মযাজকগণ, অভিনেতৃগণ সম্বন্ধে যাহা বলিয়া-ছিলেন—তাহাতে বিশেষ রকম ভীত হইতেন । একস্থানে লেখা আছে—

“The players were, by the Scottish clergy, declared to be—‘the most profligate wretches and vilest vermons that hell ever vomitted out ; that they are the filth and garbage of the earth, the scum and stain of human nature, the refuse of all mankind, the pests and plagues of human society ; the debauchers of men’s minds and morals ; unclean beasts, idolatrous papists or atheists, and the most horrid and abandoned villains that ever the sun shone on’.”

আমার পরিবারস্থ সকল ব্যক্তি,—আমার গুরু-পূজ্যজন—আত্মীয়-স্বজন, সমস্ত বন্ধু-বান্ধব, প্রতিবেশীগণ, এমন কি সমগ্র বাঙ্গালী-সমাজভূক্ত সকলেই লক্‌হার্ট সাহেবের উক্ত গ্রন্থাস্তর্গত ধর্ম্মযাজকগণের অভিমত

[ ৪ ]

পাঠ করিয়াছিলেন কিনা জানিনা,—তবে,—“থিয়েটারে অভিনয়” জিনিষটীকে সকলেই অত্যন্ত ঘৃণার চক্ষে দেখিতেন। এমন কি, অবসর-মত নাটক পড়াকেও বাঙ্গালী কর্তৃপক্ষীয়গণ সকলেই অত্যন্ত গর্হিত কার্য্য বলিয়া বিবেচনা করিতেন। সাধারণ রঙ্গক্ষেত্রে যাহারা নটীদের সঙ্গে অভিনয় করিতেন, তাঁহারা তো “জাতিচ্যুত” “একঘরের” মতই বিবেচিত হইতেন। সখের থিয়েটার যাত্রাতেও যাহারা অভিনয় করিতেন—তাঁহারা ঘোর “বয়্যাটে” বলিয়া নিন্দনীয় হইতেন। মনে আছে,—আমাদের পল্লীতে কোনো একটি আখড়া-বাড়ীতে নাটকের মহলা চলিতেছিল। সেটি একটি প্রাইভেট পেশাদারী থিয়েটার,— তাহারা “ফিমেল” লইয়া বায়না-বাড়ীতে অভিনয় করিত। স্কুল হইতে আসিবার সময় সেই আখড়া-বাড়ীর সম্মুখে দাঁড়াইয়া সমবেত স্ত্রীকণ্ঠের কোরাস্ গানের মহলা শুনিতেছিলাম—

“জনমের মত বুঝি শ্রামটাদ ছেড়ে যায়।” ইত্যাদি

বড় মধুর লাগিতেছিল। স্কুল হইতে সটান চাকরের সঙ্গে বাড়ী না ফিরিয়া তন্নয় হইয়া ছুঁচারণন সহপাঠীর সঙ্গে দাঁড়াইয়া গান শুনিতে-ছিলাম। ইত্যবসরে চাকর বই লইয়া বাড়ী ফিরিয়া গুরুজনকে নালিশ করিল,—“দাদাবাবু খেটারের আড্ডায় গান শুন্ছে!” আর বেশী কিছু বলিবার আবশ্যক হইল না। রীতিমত গ্রেপ্তার হইয়া বাড়ী ফিরিয়া আসিতেই সদর দরজা হইতে “চোরের মার” খাইতে খাইতে অন্তরমহলে একটি কক্ষে বন্দী হইয়া সে রাত্রির মত অনশন-দণ্ড ভোগ করিলাম।

বোধ হয় এখনও আমাদের দেশের জনকয়েক প্রবীণ ভক্তলোকের ঐরূপ ধারণা, তাই—মনে মনে ইচ্ছা থাকিলেও সাহসে ভর করিয়া—  
—শ্রীমতী অথবা শ্রীযুক্তা “অমুক সুন্দরী” অথবা “অমুক কুমারী” অথবা

“অমুক বালা”কে প্রাণেশ্বরী বলিয়া রঙ্গমঞ্চে বাহুপাশে বেঁধেন করিবার আশায় অনেকে আসিতে পারেন না !

বলা বাহুল্য, নাট্যকলার চর্চা শিক্ষিত-সমাজে ক্রমশঃ খেয়লপন্থি পাইতেছে—তাহাতে খুবই আশা করা যায়,—অতি দ্বারায় এই শিক্ষিত ভদ্রসন্তান-গঠিত অবৈতনিক নাট্য-সম্প্রদায় কর্তৃক একদিন নাট্যকলার উন্নতি সাধিত হইবে। ১৬১৭ বৎসর যাবৎ ইহার ক্রমোন্নতি দেখিয়া আমাদের এ বিশ্বাস বদ্ধমূল হইয়াছে। আমাদের বাল্যকালে কোনও অবৈতনিক সম্প্রদায়কে কেন যে লোকে প্রাণান্তেও প্রশ্রয় দিত না, তাহার যথেষ্ট কারণ আছে। সে সময় এইরূপ সম্প্রদায়কে “থিয়েটারের আখড়া” বা “ছেলে বখাবার আড্ডা” বলিত। তাহার কারণ—সে সময় শিক্ষিত-সমাজ ইহাতে যোগদান করেন নাই। কতকগুলি “স্কুল-পালানো”—“বাপে-খ্যাদানো”—“মায়ে-তাড়ানো” ছেলে মিলিয়া একটা ভাঙ্গা পোড়ো বাড়ীতে—অথবা ইতর-পল্লীতে একটা খোলার ঘর ভাড়া করিয়া একখানি তক্তাপোষ পাতিয়া—খানকতক কাটীর মাদুর তাহার উপর বিছাইয়া আড্ডা জমাইত। একপাশে তামাক টীকে ও ডাবা ছাঁকার সরঞ্জাম; এক কোণে এক জোড়া ডুগি-তবলা—( তাহাতে অহোরাত্রই চাটী পড়িতেছে ) ;—একখানি “পূর্ণচন্দ্র” অথবা “বিষাদ” নাটক ; আর খুব বেশী হইল তো “ভূষণের” একটা বক্স-হারমোনিয়ম,—তাহাতে সুরের কামাই নাই। রিহাঙ্গাল ভাদ্রমাসে জোর চলিত,—কারণ, আশ্বিন মাসে দুর্গাপূজায় অভিনয় না করিতে পারিলে সে বৎসরের “মোরসুম” কাটিয়া গেল। খরচ চলিত—কোনও আহাশ্বক ছোকরাকে “কাপ্তেন” ধরিয়া। তিনি সখের দায়ে বাড়ী হইতে মাতাঠাকুরাণীর একখানি গহনা অপহরণ করিয়া আনিলেন,—নয়তো বাপের “তহবিল-তছরপাং”

করিয়া “ধরচা” সংগ্রহ করিলেন। “আখুড়ায়” হরেক রকমের মূর্তি আসিয়া “গুল্জার” করিতে আরম্ভ করিল। অভিনয় অথবা মহলার কথা বিশেষ আর কি বলিব !

অভিনেতৃগণ “অ্যাক্টো” করিতে বিশেষ পারদর্শী হউন আর না হউন, সকল রকম নেশাতে কিন্তু খুব পরিপক্বতা লাভ করিতেন। অভিনয়রাত্রি ষ্টেজ্ খাটাইতে—অভিনেতা যোগাড় করিতে—সাজগোজ করিতেই প্রায় তৃতীয় প্রহর অতিবাহিত হইত। যদিও বা কোনও রকমে কষ্টেই অভিনয় আরম্ভ হইত—তাহাতেও মহা বিভ্রাট ! হয়তো “নায়ক” একেবারে “চুন্-চুরে” মাতাল হইয়া সাজিয়া বাহির হইলেন ; ছুটি পাঁচটি কথা কহিতে না কহিতে তিনি ষ্টেজের উপরেই “পপাত” ! শুধু তাই নয়,—নায়কের ভূমিকা অভিনয় করিবার ক্ষমতা সকলেই উৎসুক। এই ব্যাপার লইয়া সাজঘরে হয়তো মহাদাঙ্গা—মারামারি—গুণগোল। “সীতার বনবাস” অভিনয় হইবে,—প্রথম অঙ্ক প্রথম গর্তাঙ্কে একেবারে তিলকন “রাম” সাজিয়া প্রবেশ করিলেন। কত আর বলিব ? কিছুকাল পূর্বে বঙ্গদেশে—বিশেষতঃ কলিকাতায়—অধিকাংশ সন্দের থিয়েটারের এইরূপ অবস্থা ছিল।

এখন দ্বৈধ-রূপায় সেদিন আর নাই। এখন গল্পীতে গল্পীতে—দেশে দেশে—নগরে নগরে—স্কুল-কালেজে—ইন্সটিটিউটে—শিক্ষিত ভদ্রসন্তান-গণ মিলিয়া—ভাই-বন্ধু আত্মীয়-স্বজনকে লইয়া অবৈতনিক নাট্য-সম্প্রদায় গঠিত করিয়া—নাট্যকলার উন্নতিসাধনে মনোনিবেশ করিয়াছেন। এখনকার অবৈতনিক সম্প্রদায়ে রীতিমত আইনকানুন হইয়াছে ; দেশের গণ্য-মান্য বড়লোকেরা তাহাতে যোগদান করিয়া সম্প্রদায়ভুক্ত যুবকগণকে উৎসাহ প্রদান করিতেছেন। ( শুধু নাট্যচর্চা নয়,—চরিত্রগঠন—চরিত্র-সংশোধন—সংস্করণ—প্রত্যেক সম্প্রদায়ের এক্ষণে তাহাই লক্ষ্যস্থল )



বাংলার অদ্বিতীয় হাস্যরসাত্মিনেতা এবং অভিনয়-শিক্ষাদাতা  
স্বর্গীয় অর্ধেন্দুশেখর মুস্তফি

কোনরূপ যাদুকতা দূরে থাকুক,—এখনকার অবৈতনিক “ক্লাব বা ইউনিয়নে” তামাক পর্যন্ত চলিবার নিয়ম নাই। পিতা-পুত্রে—কোষ্ঠ কনিষ্ঠ সহোদরে—শিক্ষক-ছাত্র—একত্রে এইরূপ সম্প্রদায়ে নিঃসঙ্কোচে যোগদান করাতে যথার্থ-ই এই সকল অবৈতনিক নাট্য-সম্প্রদায় নির্মল আনন্দ ও শিক্ষার স্থল হইয়াছে।

এই সকল অবৈতনিক নাট্য-সম্প্রদায়ের খরচ চালাইবার জন্য কাহাকেও “ক্যাপ্টেন” ধরিতে হয়না; সভ্যগণপ্রদত্ত মাসিক টাঁদায় সুশৃঙ্খলে ইহার সকল ব্যয় নির্বাহ হইয়া থাকে। গৃহস্থ ভদ্রসন্তান—বাঁহার যেরূপ সাধ্য—তিনি সেইরূপই সাহায্য করেন; অবস্থাপন্ন ব্যক্তিগণ স্বতঃপ্রবৃত্ত হইয়া—ইহার উন্নতিকল্পে অধিক অর্থ প্রদান করিয়া থাকেন।

অবৈতনিক নাট্য-সম্প্রদায়ের সভ্যগণ আজকাল কিরূপ অভিনয় করেন—সে কথা বিশেষ করিয়া বলা আমার পক্ষে বাহুল্য। এক সময় সাধারণ রঙ্গমঞ্চের অভিনেতৃত্ব এই সকল অবৈতনিক অভিনেতৃগণের অভিনয় “ছেলেখেলা” বলিয়া সত্যসত্যই উপেক্ষা করিতেন; কিন্তু নিরপেক্ষ সমালোচকগণ বলিতেন,—অবৈতনিক নাট্য-সম্প্রদায়ের সকল অভিনেতা “গ্যারিক্” না হউন,—একটু চেষ্টা যত্ন ও পরিশ্রম করিলে যে তাঁহার কাছাকাছি বাইতে পারেন, সে বিষয়ে কোনও সন্দেহ নাই। এই অবৈতনিক অভিনেতৃগণই বর্তমান যুগে বঙ্গ-রঙ্গমঞ্চের মুখোজ্জ্বল করিতেছেন কিনা—তাহা চক্ষের উপর সকলেই দেখিতে পাইতেছেন। শ্রীযুক্ত শিশিরকুমার ভাট্টা, শ্রীযুক্ত নরেশচন্দ্র মিত্র, শ্রীযুক্ত তিনকড়ি চক্রবর্তী, শ্রীযুক্ত অহীন্দ্র চৌধুরী, শ্রীযুক্ত রাধিকানন্দ মুখোপাধ্যায়, শ্রীযুক্ত দুর্গাদাস বন্দ্যোপাধ্যায়, শ্রীযুক্ত নির্মলেন্দু লাহিড়ী প্রভৃতি বর্তমান রঙ্গালয়ের বিশিষ্ট অভিনেতাগণ অবৈতনিক সম্প্রদায়ে

## [ জ ]

যথেষ্ট সুখ্যাতি অর্জন করিয়া এক্ষণে সাধারণ রঙ্গমঞ্চের স্তম্ভ-স্বরূপ হইয়া বাঙ্গালার নাট্য-জগৎ আজও পর্য্যন্ত সুপ্রতিষ্ঠিত করিয়া রাখিয়াছেন, এবং নাট্যমোদীগণকে প্রচুর আনন্দ প্রদান করিতেছেন। তবে এখনও সহর ও মফঃস্বলের এমন অবৈতনিক অভিনেতৃগণকে দেখা যায় যে, সাধারণ রঙ্গমঞ্চের কয়েকজন অভিনেতা ছাড়া—অজ্ঞাত আধুনিক অভিনেতৃগণ (যাঁহারা কেবল প্লাকার্ডে নাম দিয়া পরিচিত হইয়াছেন, সেই সকল Professional actors)—যাঁহাদের কাছে দাঁড়াইতে পারেন না। অবৈতনিক অভিনেতৃগণের মহাদোষ যে, তাঁহারা “সখের” বলিয়া অভিনয় শিক্ষা করিতে সেরূপ যত্নবান হন না। পাশ্চাত্য জগৎ সেইজন্ত অবৈতনিক অভিনেতৃগণ সম্বন্ধে বলিয়াছেন :—

“The word “Amateur” means only that the player does not appear on the professional stage receiving pay in recognition of his services. It is in no way lessens the responsibility of the position, nor does it condone for errors, careless or otherwise, of omission or commission. The Amateur actors who go the length of acting, must not think that “great things” are not to be expected from them, or that “being only Amateurs”, they are to be forgiven for errors or incompetency. In not a few points, indeed, the Amateur should excel the professional, for, in the ranks of the former,—education has played a deeper part than those of the major portion of the latter. Their position when engaged in dramatic work, is identically the same and the responsibility is equal. In both cases





বঙ্গরঙ্গালয়ের অন্তিম প্রতিষ্ঠাতা বঙ্গের নটকুল-গৌরব  
স্বর্গীয় অমৃতলাল বসু



there is a duty to the Art, to the individual himself, as well as to the co-mates on the stage, and no less to the audience."

উক্ত কয়েক ছত্র পাঠ করিলে স্পষ্টই বুঝিতে পারা যায় যে, “সখের” অভিনেতা বলিয়া “রঙ্গমঞ্চে”—নাট্যজগতে তাঁহাদের দায়িত্ব কিছু কম নয়। “সখ” করিতেছেন বলিয়া অভিনয়-সম্বন্ধে তাঁহাদের “সাত খুন” মাপ নয়। “ভট্টাচার্য মশাই” ঠাকুরপূজা করিয়া “চাল-কলা-দক্ষিণা” পাইবেন, ঠাকুরপূজা—দেব-আরাধনা তাঁহার পেশা ; সুতরাং তিনি শাস্ত্রোক্ত সমস্ত নিয়মাবলী পালন করিতে বাধ্য ; আর আমি “সখ” করিয়া ঠাকুরপূজা করি—ভগবানকে ডাকি, সুতরাং আমি অন্তি হইয়া বাসি কাপড়ে—যেমন তেমন—ইচ্ছামত ঠাকুরঘরে ঢুকি, তাহাতে কোন দোষ নাই ;—এরূপ অত্যাচার ধারণা কি উচিত ? আমার মতে “সখ” করিয়া অভিনয় করিতে হইলে একটু বেশী রকম চেষ্টা যত্ন পরিশ্রম করাই কর্তব্য। নতুবা সে কার্য্য করিবার আবশ্যকতাই বা কি ? “পেশাদার” অভিনেতার বরং অভিনয়-কার্য্যটা “নিত্য-নৈমিত্তিক” ব্যাপার,—সুতরাং তাঁহার “দিনগত পাপক্ষয়” হইলেও—বিশেষ দোষের কথা নয়। “সৌখীন” অভিনেতার তো সেরূপ নয়। অবৈতনিক সম্প্রদায়ের প্রায় সকলেই শিক্ষিত ;—(সকলেই এম্-এ, বি-এল, না ইউন্—একেবারে তো আর কেহই বাঙ্গালা পাঠশালা হইতেই মা সরস্বতীর সহিত “ফারখৎ” করেন নাই)—সুতরাং তাঁহারা চেষ্টা করিলে যে সাধারণ রঙ্গালয় অপেক্ষা নাট্যকলার অনেক উন্নতি-সাধন করিতে পারেন,—ইহা কি সর্ব্ববাদিসম্মত নহে ?

আমার “অভিনয়-শিক্ষা” রচনা সেই সকল অবৈতনিক নাট্য-সম্প্রদায়স্থ ভদ্রসন্তানগণকে অভিনয় সম্বন্ধে পরামর্শ প্রদান উদ্দেশ্যে। বহুকাল—

প্রায় ত্রিশ বৎসর যাবৎ এক অবৈতনিক নাট্য-সম্প্রদায়ের ( অর্থাৎ এফ, ডি, ইউনিয়নের ) সহিত ঘনিষ্ঠভাবে সংশ্লিষ্ট থাকিয়া যেটুকু অভিজ্ঞতা লাভ করিয়াছি, জন-সমাজে তাহা প্রকাশ করিলে হয়তো অনেক ভদ্র-সম্প্রদায়ের অভিনয়-সম্বন্ধে কোন না কোন উপকারে আসিতে পারে,— এইরূপ বিবেচনায় “অভিনয়শিক্ষা” গ্রন্থে আমার বক্তব্য সকল লিপিবদ্ধ করিলাম। এই “অভিনয়-শিক্ষার” দ্বিতীয় সংস্করণে আমি আমার অগ্রজ-প্রতিম শ্রদ্ধাম্পদ শ্রীযুক্ত অপরেশচন্দ্র মুখোপাধ্যায়, স্নেহভাজন শ্রীযুক্ত শিশিরকুমার ভাট্টা, শ্রীযুক্ত নরেশচন্দ্র মিত্র, শ্রীযুক্ত তিনকড়ি চক্রবর্তী, শ্রীযুক্ত অহীন্দ্র চৌধুরী, শ্রীযুক্ত রাধিকানন্দ মুখোপাধ্যায়, শ্রীযুক্ত নির্মলেন্দু লাহিড়ী প্রভৃতি বঙ্গ রঙ্গালয়ের বিখ্যাত নট, নাট্যকার ও অভিনেতৃগণের নিকট যথেষ্ট সাহায্য লাভ করিয়াছি। তাঁহাদের নিকট আমি ইহার জন্য চিরকৃতজ্ঞ রহিলাম। এই “অভিনয়-শিক্ষা” বাঁহাদের জন্য রচিত—

বাঁহারা এ কার্যে আমাকে ত্রুটি করিয়াছেন—আমার এ গুণ্ডতার জন্য তাঁহারাই দায়ী।

বাল্যকাল হইতেই নাটক ও নাট্যাভিনয়ের প্রতি আমার প্রাণে প্রাণে বিশেষ অহুরাগ জন্মায়। লোকলজ্জা, গুরুজন-ভয়ে মনের সাধ মনে মনে বহুদিন চাপিয়া রাখিয়াও—ভগবানের ইচ্ছায় এ অহুরাগ আমার মুকুলে বিনষ্ট হইতে পায় নাই। কুলজ্ঞীর গোপনে অভিনয় গমনের জ্ঞান—ছাত্রাবস্থায় বাল্যকালে গুরুজনের চক্ষে ধূলি দিয়া গোপনে অবৈতনিক সম্প্রদায়ে চারিটা ভূমিকায় অভিনয় করিয়াছিলাম। দুইটি “জীলোকের” ভূমিকা—আর দুইটি বালকের ভূমিকা। ক্রমে “এন্ট্রান্স, এফ-এ” পাশ করিবার পর গুরুজনের বিশেষ “নজরবন্দি” হইয়া থাকার ভাবটা যেমন কমিয়া আসিতে লাগিল, নাট্যাভিনয় করিবার স্মৃতিও সঙ্গে সঙ্গে একটু একটু করিয়া বাড়িতে লাগিল। ১৮৯৮ খৃঃ





বঙ্গিমচন্দ্রের “সীতাবাসের” ভূমিকায় বঙ্গের নটকুল-গৌরব  
স্বর্গীয় অনুরোদ্ধনাথ দত্ত

[ ট ]

নির্ভয়ে “সিরাজদ্দৌলা” সাজিয়া সহপাঠীদের সঙ্গে দুই তিন সহস্র দর্শকের সম্মুখে—“পলাশির যুদ্ধে” মেট্রোপোলিটান কলেজের বিস্তীর্ণ প্রাঙ্গণে বাংলা নাটকের অভিনয় করিলাম। তাহার পূর্বে স্কুল বা কালেজে বাংলা নাটকের কখনো অভিনয় হয় নাই। সুপ্রসিদ্ধ পুস্তকব্যবসায়ী মেসার্স গুরুদাস চট্টোপাধ্যায় এণ্ড সন্স কার্খের অগ্রতম স্বত্বাধিকারী এবং বর্তমান আর্ট থিয়েটারের (Star Theatreএর) অগ্রতম ডিরেক্টর আমার বাল্যবন্ধু শ্রীযুক্ত হরিদাস চট্টোপাধ্যায় এবং আমার তদানীন্তন প্রতিবেশী, বাল্যবন্ধু ও সহপাঠী স্বর্গীয় প্রমথনাথ ভট্টাচার্য—আমার নাট্য-জীবনারম্ভে এবং বাংলাদেশে ভদ্রভাবে অবৈতনিক নাট্য-সম্প্রদায়কে আখড়া বা আজড়ার পরিবর্তে “ক্লাব্” নামে প্রতিষ্ঠান-কার্যে প্রধান সহায়। কলেজ-অভিনয়ের পর—কলিকাতায় সুপ্রসিদ্ধ ফ্রেণ্ডস্ ড্রামাটিক্ ইউনিয়ান্—(এফ্, ডি, ইউনিয়ান্) প্রতিষ্ঠা করিয়া বঙ্কিমচন্দ্রের “চন্দ্রশেখর” প্রকাশ্য রঙ্গমঞ্চে (এল্‌ফ্রেড্ থিয়েটার—যাহা তখন কর্জেন থিয়েটার নামে পরিচিত—সেই রঙ্গালয় ভাড়া লইয়া) প্রথম অভিনয় করি। মৎপ্রতিষ্ঠিত এই “ক্লাব্” হইতে কলিকাতায় সখের থিয়েটারের দুর্নাম ঘুচিয়া গেল। দেশের লোকেরা বুঝিলেন,—নাটক অভিনয় বা তাহার অনুশীলন ভদ্রলোকের—শিক্ষিত লোকের কার্য্য। ইহাতে দোষের কিছুই নাই। বৎসর দশ পরে—এই এফ্, ডি, ইউনিয়ন ক্লাব্ হইতে বহু সংখ্যক সভ্য বাহির হইয়া গিয়া সুপ্রসিদ্ধ কলিকাতা ইভনিং ক্লাবের সৃষ্টি করেন।

# ভূমিকা

( শ্রীশিশিরকুমার ভাট্টা, এম্-এ কর্তৃক লিখিত )

অভিনয়কলা-সম্বন্ধে আমার অগ্রজ-প্রতিম শ্রীযুক্ত ভূপেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় মহাশয় যে পুস্তক লিখিয়াছেন, তাহার একটা ভূমিকা লিখিতে তিনি আমাকে অনুরোধ করেন। অভিনয়-সম্বন্ধে দুই একটা কথা বলিবার বোধ হয় আমার অধিকার আছে। সেই অধিকারের জোরে আজ দুটা একটা কথা এই ভূমিকা অবলম্বনে বলিব।

একটা মন্ত বড় ভ্রান্ত ধারণা সকলে পোষণ করেন যে,—নট নাট্যকারের পুস্তলিকা-মাত্র ; তিনি যে ভাবে নাটান—সেই ভাবে নটকে নাচিতে হয়। কিন্তু, আর্ট ( Art ) বলিয়া যদি কোনো পদার্থ থাকে, তাহা হইলে প্রত্যেক আর্টই স্বতন্ত্র,— অর্থাৎ self-contained ;— অর্থাৎ, অভিনয়-কলাবিকাশ নাট্যকারের অপেক্ষা রাখেনা এবং সেই জন্যই যাহাকে ইংরাজিতে Good Play বলে, তাহা সব সময় নাট্য-সাহিত্যে Good Drama হইয়া দাঁড়ায় না। তবে, নটের কৃতিত্ব কোথায় ? চতুঃবর্গী কলার অন্তরে আছে আত্মপ্রকাশের চেষ্টা। চিত্রকর তাঁহার চিত্রা চিত্রে প্রকাশ করেন, কবি তাঁহার কল্পনা ভাষায় মূর্তি দেন, ভাস্কর পাষাণের রেখার মধ্যে কল্পনাকে রূপ দেন, নাট্যকার চরিত্র-বিশ্লেষণে লিপির চাতুর্য্য দেখান, কিন্তু নট—একাধারে চিত্রকর, ভাস্কর, কবি এবং নাট্যকার,—সকলের কৃতিত্ব দখল করিয়া আপন কর্তৃ ও আপন কাহ্না দ্বারা নিজের কৃতিত্ব নাট্যরসিক ও নাট্যঅমুরাগীদের মনের মধ্যে অঙ্কিত করিয়া দেন। কিন্তু হায়, আমার নমস্ত পূর্বগামী আর একজন প্রসিদ্ধ নট ( যিনি নাট্যকারও ছিলেন ) তাঁহার ভাষায় বলিতে হয়—



“দেহ-পট সনে নট সকলি হারায় ।”

আজ আমি ত্রীযুক্ত ভূপেন্দ্রনাথের নিকট এই জ্ঞাত কৃতজ্ঞ যে, তিনি ভূমিকাতে আমাকে এই সকল কথা বলিবার অবকাশ দিয়াছেন। পুনরপি,—আবার বলিতেছি,—আমার গুরু স্বর্গীয় গিরিশচন্দ্রের ভাষায় বলিতেছি—

“লোকে কয় অভিনয়,

কভু নিন্দনীয় নয়,

নিন্দার ভাজন শুধু অভিনেতাজনে ।”

সেই “নিন্দনীয়” আজ আপনাদের কাছে নিবেদন করিতেছে,—**নটের স্বত্তি হীন-স্বত্তি নহে!** সর্বদেশে, সর্বকালে—গ্রীস, প্রাচীন ভারত, সেক্সপীয়রের ইংলণ্ড, গ্যায়েটে শিলারের জার্মানি,—যে দেশে যখন কৰ্ম-প্রেরণা জাগিয়াছে,—তখন তাহাই মূর্ত হইয়া উঠিয়াছে সেই দেশের নাট্য-সাহিত্যে এবং সজীব হইয়া উঠিয়াছে সেই দেশের ব্রহ্মক্ষেত্র নটের অভিনয়ে। কীরোদপ্রসাদের “প্রতাপাদিত্য”, “নন্দকুমার”, “পলাশীর প্রায়শ্চিত্ত”, গিরিশচন্দ্রের “সিরাজদৌলা”, “মীরকাশেম”, “ছত্রপতি”,—বাংলাদেশে একদিন যে বাণী বহন করিয়া আনিয়াছিল—তাহা সারা ভারতবর্ষের রাষ্ট্রীয় আকাশকে আজও পর্যন্ত উদ্ভাসিত করিয়া রাখিয়াছে। ভাব-প্রবাহে হয় তো অসংযত হইয়া পড়িয়াছি, কিন্তু, আশা করি, এ অসংযম পাঠক মার্জনা করিবেন। কবির কথা স্মরণ করুন,—

“ভয়ে ভয়ে লিখি কি লিখিব আর,

না হ’লে শুনিতে এ বীণা-ঝঙ্কার,

ব্যক্তিগত গরজি উধলি আবার

ব্যক্তিগত বক্তৃতা-প্রাণ ।”

লোকমুখে শুনি, আমি ভাল অভিনেতা। অনেকে বলেন,—আমার

অভিনয় দেখিয়া তাঁহারা মুগ্ধ হন,—এবং সময় সময় প্রশ্ন করেন,—  
 “আপনি কি সত্য-সত্যই সীতার বিরহে রামের ভাবে অভিভূত হইয়া  
 পড়েন ?” আমি তাঁহাদের বলি,—সত্য-সত্যই ভাবে অভিভূত হইলে  
 —চারিদিকে বৈদ্যুতিক আলোর পরিবেষ্টনের সম্পূর্ণ সুযোগ পাওয়া  
 অসম্ভব। যে মুহূর্তে “লবের” মুখ দেখিয়া আমি “সীতার” কল্পনায়  
 আত্মহারা হইয়া যাই, সেই মুহূর্তেই “লবকে” আমার দক্ষিণ পার্শ্বে  
 সরাইয়া নিজের মুখে ঐ পাঁচশো ওয়াট-ক্যাণ্ডেল-পাওয়ারের ( Watt-  
 Candle Power ) সবটুকু আলোর সুযোগ-সুবিধা সম্পূর্ণ নিজেকে  
 গ্রহণ করিতে হয়। আত্মহারা হইলে কি এটা সম্ভব হয় ? “সু-অভিনয়”  
 নামে “দৃশ্যপট, স্বকীয় পরিচ্ছদ, পারিপার্শ্বিক আলোকসম্পাত,—সর্ব-  
 বিষয়ে সজাগ থাকা” ! এ থাকিতে না পারিলে শুধু “ভাবাহত” হইলে  
 “সু-অভিনয়” করা চলে না।

“আর্ট” শব্দের অর্থ হইতেছে “সৃষ্টি” ( Creation ) ! স্রষ্টা যদি  
 সজাগ না থাকেন, তাহা হইলে তিনি সৃষ্টি করিবেন কি প্রকারে ?  
 প্রত্যেক সু-অভিনেতা, প্রত্যেক “আর্টিষ্ট” ( Artist ) শিল্পী—নিজের  
 মস্তিষ্কের মধ্যে দুইটা মানুষকে বহন করেন। একজন—যিনি সৃষ্টি  
 করেন, আর একজন যিনি সৃষ্ট হন। একজন “বিচারক”,—একজন  
 “কর্মী”। এই দুইয়ের সূচু সমন্বয়ে সত্যকার আর্টিষ্টের জন্ম। এ  
 কথা যিনি না বুঝিবেন, তাঁহার অভিনয় করা বৃথা। কারণ, (অভিনেতা  
 শুধু “পাঠক” নহেন, নাট্যকারের ভাষার পুস্তলিকা নহেন। প্রাণবন্ত  
 সজীব সুন্দর দেহভঙ্গী—ভাষার প্রত্যেক “মোচড়ে” ভাবকে জীবন্ত  
 করিয়া তোলা, এই হইতেছে অভিনয়ের অঙ্গ। এই দিকে আপনারা  
 বিশেষ দৃষ্টি রাখিবেন—যাহারা এই পুস্তক পড়িবেন। ইতি—

শ্রীশিশিরকুমার ভাট্টা





প্রফুল্ল নাটকে “যোগেশ্বর” ভূমিকায় বঙ্গের নটগুরু গিরিশচন্দ্র ঘোষ ।

“—ওহে—একটা পয়সা দাওনা !”

( শ্রীযুত অবিনাশচন্দ্র গাঙ্গুলী মহাশয়ের সৌজন্দ্যে )

# অভিনয়-শিক্ষা

## ভারতীয় নাট্যকলার বিকাশ

জার্মান-পণ্ডিত ডক্টর ওয়েবার তাঁহার ‘সংস্কৃত-সাহিত্য’ নামক গ্রন্থে বলিয়াছেন,—প্রাচীন গ্রীসেই নাট্যকলার প্রথম বিকাশ দেখা গিয়াছিল। অধ্যাপক ম্যাক্‌ডোনাল্ড সাহেবও স্বরচিত সংস্কৃত-সাহিত্যের ইতিহাসে উল্লেখ করিয়াছেন,—পুরাকালে নাট্যকাভিনয়ের জ্ঞান হিন্দুদের সাধারণ নাট্যশালা ছিল না, প্রাচীনকালের রাজাদের নৃত্যশালায় নাট্যকাভিনয় হইত।

কিন্তু মহামহোপাধ্যায় হরপ্রসাদ শাস্ত্রী মহাশয় প্রাচীন ভারতীয় নাট্যকলার উৎপত্তিসম্বন্ধে যে গবেষণা করিয়া গিয়াছেন, তাহা পড়িলে বোঝা যায়, ভারতীয় নাট্যকলাই প্রাচীনতম। মারগুজা প্রদেশে রামগড় পাহাড়ের ছুইট গুহা-গাত্রে অশোকাক্ষরে খোদিত নাট্যসম্বন্ধীয় প্রাচীন লিপি আবিষ্কৃত হইয়াছে। সেই শিলা-লিপির ব্যাখ্যা হইতে অনুমান করা যায়, খৃষ্টজন্মের প্রায় তিন শতাব্দী পূর্বে হিন্দুর নাট্যশালা নির্মিত হয়। এতদ্ব্যতীত প্রাচীন হিন্দু-নাট্যশাস্ত্রে যখন ‘পেক্ষাদশরা’ ‘প্রেক্ষাগৃহ’ প্রভৃতি শব্দের উল্লেখ পাওয়া যায়, তখন ম্যাক্‌ডোনাল্ড সাহেবের ‘খিওরি’ ভিত্তিহীন বলিয়া মনে হয়।

নাট্যশাস্ত্রের দ্বিতীয় অধ্যায়ে দেখা যায়, প্রাচীনকালে হিন্দুদের প্রেক্ষাগৃহ ত্রিবিধ আকারের ছিল।

প্রথম : 'বিকুণ্ঠ', ডিম্বাকার, দৈর্ঘ্য ১০৮ হাত।

দ্বিতীয় : ডিম্বাকার, দৈর্ঘ্য ৬৪ হাত, প্রস্থ ৩২ হাত।

তৃতীয় : সমভুজ ত্রিকোণাকার, প্রত্যেক ভুজের পরিমাণ ৩২ হাত।

প্রথমোক্ত 'বিকুণ্ঠ' প্রেক্ষাগৃহ দেব-মন্দির সংস্কৃত। দ্বিতীয় প্রকার নাট্যশালা রাজা ও রাজকন্যাবর্গের জন্ম ব্যবহৃত হইত এবং শেষোক্ত প্রকার গৃহ ছিল গার্হস্থ্য নাট্যশালা। শাস্ত্রে দেখা যায়, দ্বিতীয় শ্রেণীর নাট্যশালাই জনবহুল স্থানে সাধারণের জন্ম ব্যবহৃত হইত। প্রত্যেক নাট্যশালার অর্ধাংশ দর্শকদের বসিবার জন্ম ব্যবহৃত হইত, আসনগুলি সোপানের ত্রায় ক্রমোচ্চভাবে সজ্জিত থাকিত। বিভিন্ন জাতির আসন বিভিন্ন বর্ণের স্তম্ভের দ্বারা নির্দিষ্ট করা হইত। ব্রাহ্মণেরা সন্মুখের আসনে বসিতেন, এবং তাহা শ্বেতবর্ণ স্তম্ভ দ্বারা নির্দিষ্ট হইত। ক্ষত্রিয়েরা যে আসনে বসিতেন, তাহা রক্তবর্ণ স্তম্ভশ্রেণী দ্বারা চিহ্নিত হইত। তৎপশ্চাতে থাকিত বৈশ্য ও শূদ্রের আসন—যথাক্রমে পীতবর্ণ ও নীলবর্ণের স্তম্ভ দ্বারা চিহ্নিত। দর্শকস্থানের উপরে এক বারান্দা থাকিত, সেখানেও পূর্বোক্তরূপে চিহ্নিত আসনাদি ছিল।

নাট্যশালার অপরাধি অভিনেতৃদের জন্ম ব্যবহৃত হইত। তাহার সর্ব-পশ্চাতের অংশের নাম 'রঙ্গশীর্ষ'। নেপথ্যগৃহ বা সজ্জাগার হইতে এই স্থানে আসিবার দ্বার থাকিত দুইটি, এবং নেপথ্য হইতে রঙ্গক্ষেত্রে প্রবেশের দ্বার কোনো নাট্যশালায় একটি, কোথাও বা দুইটি থাকিত। সমগ্র রঙ্গক্ষেত্রে চারি পাশ উদ্যান, প্রাসাদ, নদী, বন, মন্দির, পর্বত প্রভৃতি চিত্রাঙ্কিত বস্তুরূপে মণ্ডিত করা হইত। কোনো কোনো নাট্যক্ষেত্রে দ্বিতল নির্মাণ করা হইত, দ্বিতলে অভিনীত হইত স্বর্গের দৃশ্যাবলী।





প্রফুল্ল নাটকে—“দোগেশের” ভূমিকায়  
স্বর্গীয় সুরেন্দ্রনাথ ঘোষ ( দানীয়াব )  
“ওহে—একটা পয়সা দাওনা !”



প্রাচীন হিন্দু-নাট্য-ইতিহাস আলোচনা করিলে দেখা যায়, নাট্য-শালার প্রত্যেকাংশ নিষ্কাণকালে বিবিধ দেব-পূজার ব্যবস্থা ছিল। সর্ববিধ দৈব-কর্মের মধ্যে প্রধান অস্থান ছিল জর্জর বা ইন্দ্রধ্বজ স্থাপন।

### নাট্যকাভিনয়ের পূর্বানুষ্ঠান :

- (১) বাগ্ম-যন্ত্রাদির আয়োজন।
- (২) বিভিন্ন যন্ত্রের সুর-সমন্বয় দ্বারা একতান বাদন।
- (৩) দীপের স্তোত্র-গান।

এই সকল ব্যবস্থা রঙ্গমঞ্চের বাহিরে হইত। পট-উন্মোচনের পর রঙ্গমঞ্চে সূত্রধারের প্রবেশ, এবং দশদিকে ঘুরিয়া ঘুরিয়া দশদিকপালকে প্রণাম। তৎপরে নান্দী ও জর্জর-স্তোত্র পাঠ। অতঃপর অভিনয় আরম্ভ।

ইহাই ছিল পূর্বকালে ভারতীয় নাট্যকাভিনয়ের রীতি।

### বঙ্গীয় নাট্যশালা ও নাটকের উৎপত্তি :

বঙ্গীয় নাট্যশালার উৎপত্তিসম্বন্ধে মতভেদ আছে। একদল বলেন, নাটক ও নাট্যভিনয় পুরাতন যাত্রা ও পাঁচালির উন্নত ও আধুনিক সংস্করণ যাত্রা। অপর দল বলেন, বঙ্গের এই আধুনিক নাট্য-কলার উৎপত্তি উত্তর-পশ্চিম প্রদেশীয় ‘রামলীলা’ নামক উৎসবের পদ্ধতি হইতে। তৃতীয় দল বলেন, বঙ্গীয় নাট্যশালা ইংরাজী নাট্যশালার অনুকরণ ব্যতীত আর কিছুই নহে।

স্বাদেশিকতার দোহাই দিয়া শেবোক্ত মতকে একেবারে উড়াইয়া দেওয়া চলে না। বঙ্গীয় নাট্য-কলার উৎপত্তি যাত্রা, পাঁচালি বা ‘রামলীলা’ উৎসব হইতে হইলেও, বঙ্গীয় নাট্যশালার উদ্ভব যে পাশ্চাত্য সভ্যতার প্রভাবের ফলে—এ কথা একেবারে অস্বীকার করা চলে না।

বধাসম্ভব সন্ধান করিয়া জানা গিয়াছে যে, বাঙ্গলার আদি নাটক-নামধেয় পুস্তক ‘কলিরাজার যাত্রা’। ১৮৫০ সালের কলিকাতা রিভিউ পত্রিকা হইতে জানা যায়, ১৮২১ খৃঃ ইহার অভিনয় হইয়াছিল। কিন্তু বাঙ্গালীর দ্বারা প্রথম বাঙ্গলা নাটক অভিনীত হয় (১৮৩১ খৃঃ) ১২৩৭ বঙ্গাব্দের কোজাগর-পূর্ণিমা রাত্রে। স্বর্গীয় নবীনচন্দ্র বসু কলিকাতা বাগবাজারস্থ বাটীতে প্রচুর অর্থব্যয় করিয়া ‘বিদ্যাসুন্দর’ নাটক অভিনয়ের আয়োজন করেন। এই অভিনয়ে চিত্রিত দৃশ্যপট ও নির্মিত নাট্যশালা ব্যবহৃত হয় নাই। দৃশ্যাবলী বাটীর বিভিন্ন স্থানে প্রাকৃতিক সজ্জায় সজ্জিত হইয়াছিল; ফলে, দর্শকদের অভিনয় দেখিতে একাধিক বার স্থানান্তরে যাইতে হইয়াছিল। নারী-চরিত্রগুলি স্ত্রীলোকদের দ্বারাই অভিনীত হয়।

ইহার পর ১৮৫৭ খৃঃ পর্য্যন্ত আর কোনো বাঙ্গলা নাটক অভিনীত হইয়াছিল কিনা, তাহার সঠিক খবর পাওয়া যায় না। ১৮৫৭ খৃঃ, ১২৬৩ বঙ্গাব্দে কলিকাতার পাথুরিয়া ঘাটার সন্নিকটে চড়কডাঙ্গার জয়রাম বসাকের গৃহে, সিম্‌লায় ছাত্তুবাবুর বাটীতে, গদাধর শেঠের বাটীতে এবং মফঃস্বলের নানাস্থানে, বিশেষতঃ চুঁচুড়ায়, সংস্কৃত হইতে ভাষান্তরিত সংস্কৃত নাটকাবলীর অভিনয় হয়। ১২৬১ অব্দে কবিকেশরী রামনারায়ণ তর্করত্ন ‘কুলীনকুলসর্কস্ব’ রচনা করিয়া প্রকাশ করেন। ইহাই বঙ্গীয় নাট্যশালার জন্ম লিখিত প্রথম বাঙ্গলা মৌলিক নাটক। তিন বৎসর পরে অর্থাৎ ১২৬৩ অব্দে চড়কডাঙ্গার জয়রাম বসাক মহাশয়ের বাটীতে এই নাটক প্রথম অভিনীত হইয়াছিল। ক্রমশঃ ‘কুলীনকুলসর্কস্ব’ নানাস্থানে অভিনীত ও জনপ্রিয় হইতে লাগিল। ইহার পর রামনারায়ণের ‘শকুন্তলা’ নাটকখানি সিম্‌লায় ছাত্তুবাবুর বাটীতে স-সমারোহে অভিনীত হইল।





গিরিশচন্দ্রের “প্রফুল্ল” নাটকে “দোগেশের” ভূমিকায়  
শ্রীশিশিরকুমার ভাট্টা।

জীবনোত্তম সঙ্গীত-বাগান শুকিয়ে গেল ! গেল—কি করুক ?”

এইখানে একটি প্রসিদ্ধ নাট্যশালায় কথা বলা প্রয়োজন। পাইক-পাড়ার রাজা প্রতাপচন্দ্র ও রাজা ঈশ্বরচন্দ্রের উদ্যোগে ও অর্থসাহায্যে স্বর্গীয় প্রিন্স দ্বারকানাথ ঠাকুরের বেল্গেছিয়ার বাগান-বাটাতে একটি চমৎকার স্থায়ী নাট্যশালা নির্মিত হয়। বাঙ্গলা ১২৬৫ সালের ১৬ই শ্রাবণ এই ‘বেল্গেছিয়া থিয়েটারে’ শ্রীহর্ষদেব প্রণীত ‘রঙ্গাবলী’ নাটকের বঙ্গানুবাদ প্রথম অভিনীত হয়। অনুবাদক কবিকেশরী রামনারায়ণ।

রামনারায়ণের সমসাময়িক হইলেও মাইকেল মধুসূদনের নাট্য-প্রতিভার স্মরণ কিছু পরে হইয়াছিল। মধুসূদনের প্রথম নাট্য-রচনা ‘শর্মিষ্ঠা’—১৮৫৮ খৃঃ রচিত, ১৮৫৯ খৃঃ ৩রা সেপ্টেম্বর বেল্গেছিয়া থিয়েটারে প্রথম অভিনীত। ইহার অব্যবহিত পরেই মাইকেল ‘একেই কি বলে সত্যতা!’ ও ‘বুড়ো শালিখের ঘাড়ে রৌ’—এই দুই খানি প্রহসন রচনা করেন। আনুমানিক ১৮৬০ খৃষ্টাব্দে মাইকেলের ‘পদ্মাবতী’ রচিত। বাঙ্গলা নাটকে এই প্রথম সমিত্রাকর ছন্দ প্রবর্তিত হইল।

১২৭১ অব্দে শোভাবাজারের রাজবাটীর ৬ দেবীকৃষ্ণ দেব মহাশয়ের ভবনে একটি নাট্য-সম্প্রদায়ের প্রতিষ্ঠা হয়। নাম—শোভাবাজার প্রাইভেট থিয়েট্রিকেল্ পাৰ্টি। ইহার মাইকেলের ‘কৃষ্ণকুমারী’ প্রথম অভিনয় করেন। এতদ্ব্যতীত পাথুরিয়াঘাটার মহারাজা যতীন্দ্রমোহন ঠাকুর মহোদয়ের প্রযত্নে যে নাট্য-সম্প্রদায় গঠিত হয়, এবং জোড়া-সাঁকোর ঠাকুর-পরিবারস্থ নাট্য-সম্প্রদায়—এই উভয় সম্প্রদায়ই আরো সুন্দর সুন্দর নাটকঅভিনয় করিয়াছিলেন। তাহার বিস্তারিত বিবরণ দেওয়া বর্তমানে সম্ভব নহে।

ইহাই বঙ্গীয় নাট্য-কলার আদি-যুগের কথা। স্বর্গীয় দীনবন্ধু মিত্রের সঙ্গে মধ্য-যুগের আরম্ভ।

## অভিনয়-শিক্ষা

শুধু বাক্যলী নয়—সকল জাতির মধ্যেই দেখিতে পাওয়া যায়,—  
পাঁচজন প্রতিবেশী সমবয়স্ক বন্ধু-বান্ধব একত্রে বসিলেই পরনিন্দা পরচর্চা

সমিতির পরকুৎসা আপনিই আসিয়া পড়ে। শুধু তাহাই

উৎপত্তি

নয়,—অনেক অসৎ-অভিপ্রায়সিদ্ধির জন্মনাও অসম্ভব  
নয়। নিজের হাতে কোনও কাজকর্ম নাই—

সঙ্ক্যার পর অনেকেরই (সমস্ত দিনের পরিশ্রমের পর) অবসর থাকে ;

কিন্তু তাহার জ্ঞান মনতো আর দেহের মতন কর্মশূণ্য হইয়া বসিতে পারে

না। তাহার একটা না একটা কার্য চাই। তুমি যদি সেই অবসরে

তাহাকে একটা কিছু আয়োদজনক নির্দোষ কর্মে নিযুক্ত না কর,

তাহা হইলে সে নিজেই তাহার ইচ্ছামত একটা কাজে তোমাকে

লগয়াইতে চেষ্টা করিবে। সকলের না হউন—অধিকাংশ যুবকেরই যে

মনের উত্তেজনায় অত্যাশ্রিত কর্মে প্রবৃত্ত হওয়া সম্ভব—একথা বলিলে কি

নিতান্ত ভুল বলা হয় ? এই সকল কারণে—চরিত্রকে নির্দোষ রাখিবার

জ্ঞান আজকাল প্রায় সকল দেশে—সকল পল্লীতে সকল গ্রামেই একটা

সমিতির গঠন হইয়া থাকে। কেহ কেহ বৈদেশিক ভাষায় তাহার নাম

“ইউনিয়ন” (Union) বা “ক্লাব” (Club) বা “অ্যাসোসিয়েশান”

(Association) দিয়া থাকেন ;—কেহ বা “সমাজ”, “সমিতি”,

“সম্প্রদায়” ইত্যাদি মাতৃভাষায় নামকরণ করেন। কোনও কোনও

সম্মিলিত “যাত্রা” গাহিবার—কোনও কোনও সমিতিতে নাটকান্ধন

(Theatre)—কোনও কোনও সমিতিতে “হরি-সংকীর্্তন”—

“পাঁচালী” গাহিবার জ্ঞান প্রতিবেশী ভদ্রলোকগণ সমবেত হন। তবে

নাট্যাভিনয়ে আনন্দ বেশী বলিয়া আত্মকাল যুবকগণ ইহার প্রতি অধিক  
দৃষ্টিপাত করিয়াছেন।

জগতে শিক্ষা কাহারও সম্পূর্ণ নয়। যিনি যতই শিক্ষালাভ করেন,  
তাহার শিক্ষালাভের আকাঙ্ক্ষা ততই বৃদ্ধিপ্রাপ্ত হয়, এবং তৎসঙ্গে

শিক্ষক।

জ্ঞানবুদ্ধি ও বিবেকের উন্নতিসাধন হয়। শাস্ত্রে

বলে—“স্বয়ং দেবাদিদেব মহাদেব অনন্তকাল ধরিয়া

যোগ শিক্ষা করিতেছেন ;—শিক্ষার অন্ত নাই।” জগদ্বিখ্যাত পাশ্চাত্য

গণিতশাস্ত্রবিদ মহাপুরুষ নিউটন, যিনি “Law of Gravitation”-রূপ

মহাসত্যের আবিষ্কার করিয়া বিজ্ঞান-জগতের মহোপকার করিয়াছেন,—

তিনিও মৃত্যুকালে বলিয়াছেন, “আমি সমুদ্রের উপকূলে বসিয়া কেবল

কতকগুলি নুড়ী-পাথর-খণ্ড সংগ্রহ করিয়াছি,—কিন্তু শিক্ষার অনন্ত

মহাসমুদ্র আমার সম্মুখে বিস্তৃত,—তাহার বিষয়ে আমি সম্পূর্ণ অজ্ঞ !”

তবে যাহারা শিক্ষা করিতে চাহেন না,—যাহারা পুঁথির দুই চারি

পৃষ্ঠা উল্টাইয়া আপনাকে যথেষ্ট শিক্ষিত মনে করেন, যাহারা পরের

নিকট শিক্ষা করিলে তাহাদের পদ-মান-মর্যাদা ধ্বংস হয় বিবেচনা করেন,

—যাহারা নিজেকেই সকলের অপেক্ষা শিক্ষিত ভাবিয়া বৃথা গর্বের

গর্বিত, তাহাদিগের কথা আমরা ধরি না। তাহারা স্বতন্ত্রপ্রকৃতি এবং

প্রকৃত-পক্ষে তাহারাই সকলের অপেক্ষা মূর্খ বলিয়া আমাদের

বিশ্বাস।

সংসারে শিক্ষা দিবার লোক অনেক পাওয়া যায়—কিন্তু শিক্ষা

করিবার লোক পাওয়া বড় দুসর। “গুরু মিলে লাখে—চেলো না মিলে

একো।” বিশেষতঃ নাট্য-জগতে। এ রহস্যপূর্ণ ভীষণ জগতে শিক্ষা

দেওয়া অথবা শিক্ষা নেওয়া বিষম বিভ্রাটের কথা। তাহার কারণ

আছে। নাট্য-শিক্ষার—(বিশেষতঃ আমাদের বঙ্গদেশে)—আদর্শ অথবা

standard বলিয়া কিছুই নাই। একজনকে শিক্ষক মানিয়া আজ এক  
জিনিষ শিক্ষা করিলাম, কাল আর একজন আসিয়া বলিলেন,—“উহা

শিক্ষা-বিভ্রাট ঠিক নয়—এইরূপ হইবে!” সঙ্গীত-শাস্ত্রের  
বাধাধরা রীতি আছে, সুর বেহুয়ো হইলে

ভুল বুঝিতে পারা যায়,—আদর্শ হইতে কতটা তফাৎ অক্লেশে নির্ণয়  
করিতে পারা যায়; গণিত-শাস্ত্রের কোনও কঠিন অঙ্ক (Problem)  
কসিতে বসিয়া যতক্ষণ না উত্তর (Answer) মিলিয়া যায় ততক্ষণ বুঝা  
যায়,—ঠিক হয় নাই; সাহিত্য, বিজ্ঞান, চিত্রবিদ্যা, চিকিৎসা ইত্যাদি  
সকল শাস্ত্রেই একটা চিত্রপ্রচলিত আদর্শ লক্ষ্য করিয়া মানুষ শিক্ষালাভ  
করিয়া থাকে,—কিন্তু এই নাট্য-কলাবিদ্যা শিক্ষা করিতে হইলে—  
তাহার মীমাংসা করা বড়ই কঠিন।

বিভ্রাট শুধু আমাদের দেশে নয়,—পাশ্চাত্যদেশে নাট্য-শিক্ষায়ও  
ঐরূপ গোলযোগ হইয়া থাকে। সেক্সপীয়রের নাটকে ভিন্ন ভিন্ন  
নাট্য-শিক্ষকগণ ভিন্ন ভিন্ন রকমের শিক্ষা দিয়া গিয়াছেন। কলেজে  
পড়িবার কালে আমি কয়েকবার সেক্সপীয়রের নাটক অভিনয় করি।  
দেখিয়াছি, “মার্চেন্ট্ অফ্ ভেনিসে” একা “শাইলকের” ভূমিকায়  
শিক্ষকগণের শিক্ষাদানে নানা মতভেদ! বিলাত হইতে যে সমস্ত বড়  
বড় অভিনেতা আসেন—শাইলক্, হ্যামলেট, ওথেলো ইত্যাদি ভূমিকা  
অভিনয়কালে সম্পূর্ণ বিপরীতভাবে প্রত্যেকেই বক্তৃতা করিয়া থাকেন;  
কাহারও সহিত কাহারও মিল নাই। আমি প্রায় কুড়ি জন বিখ্যাত  
Scholar এবং অভিনেতার নিকট—Shylock-এর প্রথম দৃষ্টে—  
“Three Thousand Ducats—well!” এই লাইনটাই কুড়ী রকম  
ভাবে আয়ত্তি করিয়াছি। কিন্তু কাহার যে ঠিক—কোন কোন্টা যে  
আদর্শ, তাহা কিছু বুঝিতে পারিলাম না! Hamlet-এর



ভূমিকায়—“To be, or not to be, that is the question—”  
এই লাইনটা লইয়া পাশ্চাত্য নাট্য-লগতে আজও পর্য্যন্ত তো ভীষণ  
আন্দোলন চলিতেছে ! কেহ বলেন,—বেড়াইতে বেড়াইতে বলা উচিত,—  
কেহ বলেন,—চেয়ারে বসিয়া গালে হাত দিয়া খুব চিন্তাযুক্ত হইয়া  
বলাই ঠিক ! কেহ বলেন,—দস্তরমত ক্রোধোন্মত্ত রণোন্মুখী বীরপুরুষের  
গ্রায় জলদগন্তীরস্বরে বলিলে তবে মানে ঠিক হয় ! সমস্তা বড়ই গুরুতর !

বাহা হউক—বিলাতে এই বিষয় লইয়া বড় বড় লোকেরা খুব  
মাথা ঘামাইয়া থাকেন ; সেখানে একজন একজনের Acting-এ ভুল  
দেখাইতে গিয়া শুধু “তোমার ওটা ভুল হইল” বলিয়া কাস্ত হন না !  
কোথায় ভুল হইল—কেন ভুল হইল, কি রকম হইলে ঠিক হয়,—  
তাহার প্রমাণই বা কি, ইত্যাদি নানাপ্রকার কৈফিয়ৎ দিয়া—একটা  
রকম কিছু সন্তোষজনক উত্তর দিয়া তবে নিষ্কৃতি লাভ করেন। কিন্তু  
আমাদের দেশে একজনের নিকট অভিনয়-সম্বন্ধে কোন মতামত  
জিজ্ঞাসা করিতে গেলে—তিনি তো প্রথমেই বলিয়া বলিবেন—“ও  
তোমার কিছুই হইল না ! অথক কিছু জানে না ! এ অতি বিস্তী রকম  
হইয়াছে—আরে ছ্যাঃ !” বাস্—আর কিছুই নয় ! কি রকম হইবে—  
কি হইলে ভাল হয়—কেন এটা মন্দ বলিতেছেন,—তাহার কোনও  
উত্তর নাই ! আমাদের দেশের দর্শকদের লইয়া সখের এবং পেশাদারী  
থিয়েটারের কর্তৃপক্ষীয়দের বড় জালা। অধিকাংশ ক্ষেত্রে তাঁহারা চোখে  
দেখেন না, কানে শোনেন না, পরন্তু কাণে দেধেন এবং চোখে শুনিয়া  
থাকেন। কথাটা বলিবার একটু তাৎপর্য  
আছে। কোনো অভিনয়ের কথা-প্রসঙ্গে,  
যদি কোনো দর্শককে জিজ্ঞাসা করা হয়—  
“কেমন অভিনয় দেখিলেন মশাই ?” তিনি হয়তো বলিয়া বসিলেন—

বাংলাদেশের

দর্শক

“আরে ছ্যাঃ—অতি যাচ্ছেতাই! প্রশ্ন—“কি যাচ্ছেতাই? অভিনয় না নাটক।” উত্তর—“সবই যাচ্ছেতাই! কোন্টা বল্‌ব! যেমন নাটক—তেমন অভিনয়!” বুঝিতে হইবে—তাহার নাটক এবং অভিনয় কিছুই ভাল লাগে নাই! একটু আত্মীয়তা-সহকারে—একটু পীড়াপীড়ি করিয়া যদি জানিতে চাওয়া যায়,—কি কারণে, কোথায় কি দোষে তাহার ভাল লাগে নাই,—কেমনটা হইলে ভাল লাগিত,—তাহা হইলে বুদ্ধিমান প্রশ্নকর্তা ক্রমশঃ জেরা করিয়া বেশ ~~খুঁজিয়া~~ পারিবেন যে, সম্পূর্ণ বিবেচনায় বশতঃই তিনি নিম্না করিতেছেন—কিহা, তিনি যে থিয়েটার বা যে নাট্য-সম্প্রদায় অথবা যে অভিনেতা বা অভিনেত্রীর পক্ষপাতী—সেটা সেই থিয়েটার বা সেই নাট্য-সম্প্রদায় নয়—এবং তাহার প্রিয়পাত্র বা পাত্রী সেখানে অভিনয় করেন না—অথবা সেই নাটকের নাট্যকার তাহার বন্ধু বা আত্মীয় বা যাহাকে তিনি শ্রদ্ধা-ভক্তি করেন বা সুচক্ষে দেখেন এমন কেহ নহেন, এই জন্য তাহার নাটক এবং অভিনয় কিছুই ভাল লাগিল না। ইহার ঠিক বিপরীত ভাব,—(vice versa)—যখন তিনি কোনো নাটকের অভিনয় বা নাটক-রচনার সুখ্যাতি করেন। আর একটি বিষয় জালা, (জালায় উপর জালা), নাটক বা নাট্যাভিনয়সম্বন্ধে যিনি কিছুই জানেন না, যিনি আধুনিক দুই চারিজন অভিনেতার অভিনয় ব্যতীত—দশ বৎসর পূর্বেকার কোনো অভিনেতা বা অভিনেত্রীর অভিনয় দেখেন নাই; বিলাতে গমন করিয়া বিলাতী অভিনয় দেখা দূরে থাক্, কখনো হয়তো বর্জমান পর্য্যন্ত ভ্রমণ করেন নাই, এমন কি “গগন-পূর্ণর” “বিভাসুন্দরের” অভিনয় পর্য্যন্ত দেখিবার সৌভাগ্য হাহার হয় নাই—তিনি এই কলাবিভাসম্বন্ধে একেবারে অসম্ভব রকমের “সবজান্তা”! এই জন্য নটগুরু গিরিশচন্দ্র বড় দুঃখেই বলিয়াছেন—“নিম্নুকের এক আশ্চর্য্য শক্তি! তাহার একরূপ সর্বজ্ঞ! সমুদ্রের গর্জন না নিয়াও,

ফরাসী দেশের নাট্যমন্দির কিরূপ চলিতেছে তাহা তাঁহারা জানেন। এবং আমাদের দেশের নাট্যমন্দির যে ফরাসী দেশের নাট্যমন্দির নয়, তজ্জন্ম ঘৃণা করেন। গৃহে বসিয়া বিলাতের “ড্রুরি লেন থিয়েটার”ও দেখিয়াছেন, সান্স হেন্‌রি আন্তিকেকে তথায় আনাইয়া তাঁহারও অভিনয় শুনিয়াছেন,—সুতরাং কথায়-কথায় বিলাতের নাট্যমন্দিরের সহিত আমাদের নাট্যমন্দিরের তুলনা করিয়া ঘৃণা প্রকাশ করেন।”

দুই চারিখানি “পয়লা-জোড়া” সাপ্তাহিক কাগজ কাজ-কর্মহীন—অবৈতনিক—অকালপক সম্পাদকের রজ্জালয়-সম্বন্ধীয় মন্তব্যরূপ “জ্যাঠামি” পড়িয়া অথবা তাঁহাদেরই মত “কলাবিদ্‌ সবজান্তা তথাকথিত (so-called) মুকুন্নি” বন্ধুদের মৌখিক সমালোচনা শুনিয়া আধুনিক অধিকাংশ দর্শক স্বচক্ষে না দেখিয়া বা স্বকর্ণে না শুনিয়া নাটক ও অভিনয়ের ভাল-মন্দ-সম্বন্ধে একেবারে স্থির-সিদ্ধান্ত করিয়া নিশ্চিন্ত হইয়া থাকেন। মোট কথা,—আমাদের বাংলাদেশের অধিকাংশ দর্শক-দের ব্যক্তিত্বও কিছুই নাই, নিজস্ব বলিয়াও কিছুই নাই। এই সংখ্যার দর্শক আজকাল যেন ক্রমশঃই বৃদ্ধি পাইতেছে বলিয়া আমার ধারণা। যে দেশের পনেরো আনা দর্শকের এই ভাব এবং অবস্থা, সে দেশের রজ্জালয়ের স্থায়ীত্ব সম্বন্ধে যথেষ্ট সন্দেহের কারণ নাই কি? আর

মোশান্ন / আমাদের দেশে Motion Master? [কথাটার  
মাষ্টার কোন মানে নাই—বোধ হয় নাট্য-শিক্ষক বা  
নাট্যাচার্য্য]—ইহার তো ছড়াছড়ি! আমার একজন

আত্মীয় (আমাপেক্ষা বয়সে বড়, তাহার উপর তিনি সাধারণ রঙ্গমঞ্চে অভিনয় করিতেন) একবার আমাদের ক্লাবে বেড়াইতে আসিয়াছিলেন। তখন একখানা নাটকের মহলা চলিতেছিল। সাধারণ রঙ্গমঞ্চে অভিনয় করেন, সুতরাং নিশ্চয়ই নাটকসম্বন্ধে তাঁহার

অভিজ্ঞতা আমাদের অপেক্ষা সহস্রগুণে অধিক। ধরিয়া বসি-  
লাম—“আমাদের একটু দেখিয়ে শুনিয়ে দিন—আমরা তো কিছুই  
জানি না।” তিনি পরম আপ্যায়িত হইয়া মহাগ্রহে আমাদের শিক্ষা

**আদর্শ অভাব** দিবার জন্ত প্রস্তুত হইয়া বসিলেন। হুর্ভাগ্য-  
ক্রমে আমাকেই প্রথমে ভুলিয়া আমার ভূমিকা

আবৃত্তি করিতে বলিলেন। আমি দাঁড়াইয়া যথাসাধ্য ততটুকু বুঝিয়াছিলাম  
সেই ভাবে বলিতে লাগিলাম। তিনি বলিলেন, “উহু, কিছুই হ’ল না।”  
বিনীতভাবে বলিলাম, “কি রকম ক’র—বলুন।” শুনিবামাত্র তিনি সেই  
ভূমিকাটী স্বয়ং একবার আবৃত্তি করিলেন—এবং বলিলেন, “এই রকম  
ক’রে বল।” আমি তাঁহার অনুকরণ করিয়া যথাসাধ্য ঠিক সেই রকমটী  
বলিতে চেষ্টা করিলাম। তিনি শুনিয়া বলিলেন—“ও হ’ল না। এই  
রকম—” বলিয়া পূর্বে যেরূপ ভাবে দেখাইয়া দিয়াছিলেন—ঠিক  
সে রকম হওয়া চূলোয় যাক্—একেবারে অল্প আর এক রকম করিয়া  
বলিলেন। আমিও সেইরূপ অনুকরণ করিয়া বলিতে চেষ্টা করিলাম।  
এইরূপ যতবার আমি বলি—তিনি ততবারই বদল করিয়া করিয়া—  
তাঁহার যখন যেমন মুখে আসে, সেই রকম আবৃত্তি করিতে লাগিলেন  
এবং প্রত্যেকবারই আমাকে বলেন,—“আহা, এ রকমটা ক’তে পাচ্ছ  
না—এতো খুব সোজা।” আমি যে ঠিক আবৃত্তি করিতেছিলাম—  
সে কথা বলি না। কিন্তু তাঁহার কোন্ আবৃত্তিটা Standard ধরিব,  
সেইটুকু না বুঝিয়া মহাগোলযোগে পড়িলাম এবং অবশেষে প্রাণের  
দায়ে বলিলাম,—“আমার দ্বারা সুবিধা হবেনা।” অনেক স্থলে  
দেখিয়াছি, একজন নাট্য-শিক্ষক আসিয়া গম্ভীরভাবে রিহার্সালে  
বসিয়াছেন; অভিনয়-শিক্ষার্থীগণ যে তাঁহার ভূমিকা তাঁহার সম্মুখে  
আবৃত্তি করিতেছেন; শিক্ষক-স্বহাশয় মনে মনে হয়তো বেশ বুঝিতেছেন

—অমুক ঠিক আয়ত্তি করিতেছে,—তাহাকে নৃতন করিয়া বলিবার তাঁহার বস্তুতঃ এবং ধর্ম্মতঃ কিছুই নাই ; কিন্তু তিনি ভাবিলেন,—“একে যদি একটু বদল করিয়া দেখাইয়া না দিই, তাহা হইলে আমার নাট্যশিক্ষক-পদের মর্যাদার হানি হইবে!” সুতরাং মানের দ্বায়ে তিনি বলিলেন,—“আপনার কিছুই হোলোনা—এই রকম বলুন !” ইহাতে ফল এই হইল,—সে হয়তো ঠিক পথে যাইতেছিল, তাহাকে বিপথে আনিয়া একেবারে সব দিক গণ্ডগোল করিয়া দেওয়া হইল ।

আমি এমন কথা বলিতেছি না যে—সকল নাট্য-শিক্ষকগণ অভিনয়-শিক্ষাদানকালে এইরূপ করিয়া থাকেন । আর একটা কথা,—নাট্যকার হইলেই যে ভাল নাট্য-শিক্ষক হইবে তাহার কোনও মানে নাই । স্মৃতিতে পাই—নটশুর গিরিশচন্দ্র অপেক্ষা নটকুল-গৌরব অর্কেন্দ্রশেখর মুস্তফী-মহাশয় শিক্ষকতাকার্য্যে অধিক পারদর্শী ছিলেন । তবে নাট্যকার যদি স্বয়ং অভিনেতা হন—তাহা হইলে তাঁহার নিকট অভিনয়শিক্ষায় সমধিক ফললাভ হওয়া সম্ভব ।

সাধারণ রঙ্গালয়ে যেরূপ অভিনয় হয়, সাধারণ রঙ্গালয়ের লব্ধ-প্রতিষ্ঠ অভিনেতৃগণ যেরূপ অভিনয় করিয়াছেন অথবা করিয়া থাকেন, প্রায় সকল নাট্য-শিক্ষার্থীগণ তাহাই আদর্শ করিয়া অভিনয় শিক্ষা করিয়া থাকেন এবং তাঁহাদেরই মত অভিনয় করিবার চেষ্টা করেন । শুধু সাধারণ রঙ্গালয়ে নহে—আজকাল প্রায় প্রত্যেক অবৈতনিক সম্প্রদায়ের অভিনেতৃগণ সাধারণ রঙ্গালয়ের একজন খ্যাতনামা অভিনেতার অনুকরণে অভিনয় করিবার জন্ত প্রাণপণে চেষ্টা করেন দেখিতে পাওয়া যায় । কোন একটা ভাল জিনিষের আদর্শ সম্মুখে রাখিয়া তাহার অনুরূপ শিক্ষা করায় দোষ নাই—বরং তাহাতে লাভ আছে । কারণ, সেই আদর্শ অভিনেতার অভিনয় সর্বদা সুন্দর না হউক

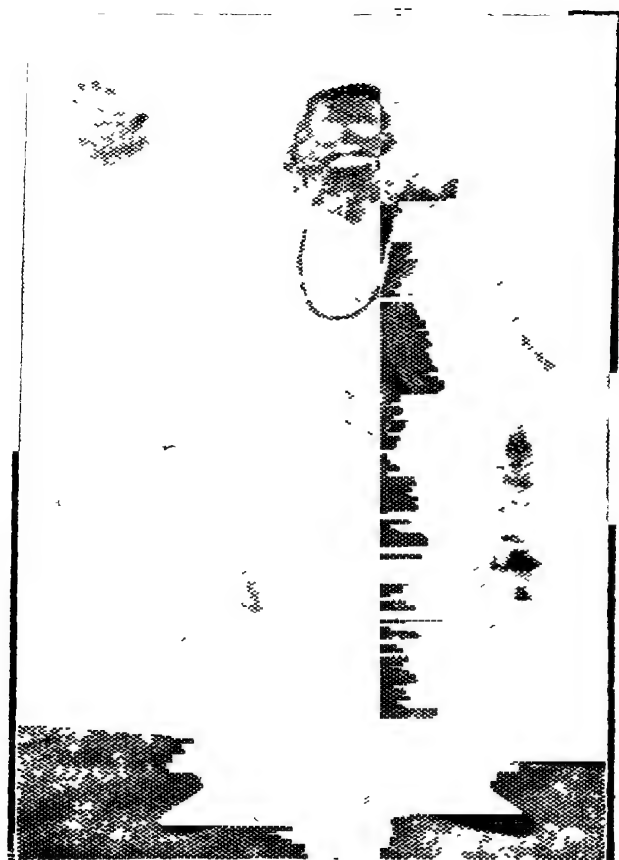
—অভিনয়ে তিনি একটা কিছু রকম বিশেষত্ব দেখাইয়া দর্শকবৃন্দের নিকট সূচ্যতি ও সহানুভূতি অর্জন করিয়াছেন! কিন্তু দেখিতে পাওয়া যায়,—

যিনি কাহারও অভিনয় দেখিয়া অনুকরণ করিতে যান,—তিনি প্রায়ই

### অনুকরণ

দর্শকবৃন্দের নিকট হাস্যাস্পদ হন। প্রায়ই এইরূপ হইয়া থাকে যে, আদর্শ অভিনেতার গুণটুকু লইতে না পারিয়া তাঁহার দোষটুকুই অনুকরণ করিয়া অভিনয় করেন। সকলেরই একটা না একটা দোষ ( Defect ) থাকে। হয় ত' তিনি ( Gesture Posture ) অঙ্গভঙ্গিমা সুন্দর করেন,—মুখের ভাব ( expression ) অতি সুন্দর দেখান,—প্রাণের ভাব ( feelings ) নিখুঁতভাবে ( with perfection ) প্রকাশ করেন, কিন্তু এ সকল স্বত্বেও তাঁহার হয়ত' এমন একটা খুঁত আছে, যাহা দেখিয়া দর্শকবৃন্দ রঙ্গালয়ে না ইউক—নাট্যপ্রসঙ্গ-কালে সেই শ্রেষ্ঠ অভিনেতার হাস্যজনক নকল ( caricature ) করিয়া থাকেন। কাহারও হয় ত কণ্ঠস্বর অতি কর্কশ—উচ্চারণ অতি অসুন্দর,—কাহারও বা অভিনয়কালে মাথাচালা রোগ এত অধিক যে, হয় ত' বা শিরস্ত্রাণশুদ্ধ পরচুল খসিয়া পড়ে,—কেহ বা প্রত্যেক কথাতেই একটা অস্ত্রায় রকম ঝোক দেন,—কেহ বা সকল ভূমিকার অভিনয়েই রঙ্গমঞ্চে আবির্ভূত হইয়া কিঞ্চিৎ “জ্ঞানকোণ” অভিমুখে বক্রভাবে দাঁড়াইয়া,—এমন গড়গড় করিয়া তেজে বক্তৃতা করিতে থাকেন যে, মনে হয় co actor বেচারীকে মারিলেন বুঝি! কেহ বা হাঁপানিরোগের জন্য কথা টানিয়া টানিয়া সুর করিয়া বলেন, কেহ বা ভীষণ অনারোগ্য কোন ব্যাধির জন্য অতি কুৎসিতভাবে পরিক্রমণ করেন,—অথবা একস্থানে দাঁড়াইয়া কোন-রূপ অঙ্গচালনা না করিয়া বক্তৃতা করেন। এইরূপ ভিন্ন ভিন্ন অভিনেতার একটা না একটা খুঁত নিশ্চয়ই আছে,—কিন্তু তাহা থাকিলেও তাঁহাদের অস্ত্রায় গুণের জন্য দর্শকবৃন্দ সে সকল লক্ষ্য না করিতে—তাঁহারা উৎকৃষ্ট





“হরিশ্চন্দ্র” নাটকে “বিশ্বামিত্রের”  
ভূমিকায় স্বর্গীয় অমৃতলাল বসু



অভিনেতা বলিয়া প্রতিষ্ঠালাভ করিয়াছেন। উক্ত শ্রেষ্ঠ অভিনেতৃগণের অনুকরণ করিতে গিয়া—অভিনয়শিক্ষার্থীগণ সচরাচর কর্ণশব্দ, অন্তঃ-উচ্চারণ ইত্যাদি খুঁতগুলি পরিষ্কার অনুকরণ করেন, কিন্তু তাঁহাদের সঙ্গুণের ধার দিয়াও যান না। সংসারের নিয়মই এই, মন্দ জিনিষটা ইচ্ছামত বিনা আয়াসে আয়ত্তাধীন হয়,—কিন্তু যাহা ভাল—তাহা অনেক পরিশ্রম করিলেও অর্জন করিতে পারা হুইয়া উঠে।

আর একটা কথা,—অনুকরণে যে কি দোষ—তাহা অনুকরণকারী স্বয়ং কিছুতেই বুঝিতে পারেন না—অথবা বুঝিবার চেষ্টা করেন না। কোনও একজন অবৈতনিক সম্প্রদায়ের অভিনেতা অভিনয়কালে প্রত্যেক বক্তৃতার শেষে দস্ত দ্বারা ওষ্ঠদ্বয় চাপিয়া ঘাড় বাঁকাইয়া দাঁড়াইতেছিলেন;—তিনি অভিনয় মন্দ করিতেছিলেন না; কিন্তু ঐরূপ বিকৃতভাবে তাঁহাকে অবস্থান করিতে দেখিয়া আমি তাঁহাকে জিজ্ঞাসা করিলাম,—“আপনি ওরকম হাস্যজনক অভিজ্ঞ করিতেছেন কেন?” তিনি একটু আশ্চর্য্যাব্বিত হইয়া বলিলেন,—“বলেন কি—ও ত’ একটা সুন্দর posture!” বঙ্গ-রঙ্গালয়ের একজন সর্বশ্রেষ্ঠ অভিনেতার নাম উল্লেখ করিয়া বলিলেন,—“অনুক ব্যক্তি ঠিক এই রকম করিতেন না কি? মনে করে দেখুন দিকি।” তখন আমার মনে হইল—তাঁহার সেই আদর্শ অভিনেতা ঐরূপ ধাঁজের একটা রকম কিছু করিতেন বটে—কিন্তু সকল সময়ে নয়। তিনি যোগ্য স্থানে—যোগ্য ভূমিকায় যথাযোগ্য সময়ে ঐরূপ একটা ভাব প্রকাশ করিতেন—যাহাতে যথার্থ-ই দর্শকবৃন্দ মুগ্ধ হইয়া যাইত। তিনি যাহা করিতেন—তাহা তাঁহার চেহারার উপযোগী হইয়া তাঁহাকে অতি সুন্দর মানাইত,—কিন্তু তাঁহাকে নকল করিতে গিয়া (“One man’s food, another man’s poison”) “একের অমৃত যাহা অগ্নির গরল” হইয়া দাঁড়াইল।

ক্লক্ষেণে “আর্ট” কথাটা বাংলার নাট্য-জগতে প্রচলিত হইয়াছিল। বঙ্গ-রঙ্গমঞ্চে স্নেহভাজন শ্রীমান শিশিরকুমার ভাট্টার আবির্ভাবে এবং ষ্টার রঙ্গমঞ্চে “দি আর্ট থিয়েটার লিমিটেড্”—বঙ্গবর শ্রীযুত তিনকড়ি চক্রবর্তী, শ্রীযুত নরেশচন্দ্র মিত্র, শ্রীযুত রাধিকানন্দ মুখোপাধ্যায়, শ্রীমান অহীন্দ্র চৌধুরী প্রমুখ ধ্যাতনামা অভিনেতৃবৃন্দকে লইয়া “কর্ণার্জুন” নাটক-অভিনয়ে বাংলাদেশে নাট্যাভিনয়ের যে একটা নূতন রকমের ধারা বহিল, তাহাকেই (Art) “আর্ট” বলিয়া সমগ্র নাট্যামোদী একেবারে যেন ক্ষেপিয়া উঠিবার উপক্রম করিল। ঠিক সেই সঙ্গে সঙ্গে দুই চারিখানি রঙ্গালয়-সংগঠিত “এক পয়সা” দ্বারায় সাপ্তাহিক কাগজও বাহির হইয়া ভীষণ ঢকানিনাদে এই আর্টের এমন ভীষণ জয়-ঘোষণা করিতে সুরু করিল,—যাহার প্রবল ধাক্কায় বাংলার দর্শকবৃন্দ একেবারে পুরাতন নাট্য-গগনটা ঘোর অন্ধকার-সমাজ্জ্বল দেখিলেন—সঙ্গে সঙ্গে পুরাতন অভিনেতা-অভিনেত্রীগণ—এমন কি যাহারা বঙ্গ-রঙ্গমঞ্জের প্রতিষ্ঠাতা এবং ভিত্তিস্বরূপ ছিলেন, তাহাদের পর্য্যন্ত সে অন্ধকারে ডুবাইয়া বিলুপ্ত করিবার চেষ্টা করিতে লাগিলেন। এই আর্টের মহানন্দে আত্মহারা হইয়া তাহারা তখন আর্ট-আলোকে উদ্ভাসিত যেন নূতন নাট্য-গগনের দিকে চাহিয়া দেখিলেন এবং আর্টের ভাবে গদগদ হইয়া বলিতে লাগিলেন—“আহা! কি সুন্দর—কি মনোহর—কি উজ্জ্বল!” একটু অমুসন্ধান করিয়া দেখিয়া বুঝিলাম এবং জানিলাম, এই আর্টের উৎপত্তিস্থান ইংরাজি বায়স্কোপ! বাংলার রঙ্গমঞ্চে এই “আর্ট” [ পোষাকে, সাজ-সজ্জায়, অঙ্গ-চালনায়—“মেক্-আপে (make-up-এ) ] বাকালী অভিনেতা প্রথম গ্রহণ করিয়া আনিলেন,—বোম্বাইওয়াল “খাটাও-নাট্য-সম্প্রদায়ের” “রামায়ণ” “মহাভারত” নামধেয় নাট্যাভিনয় হইতে! যাহারা এই “আর্ট” বাংলার রঙ্গালয়ে প্রথম প্রচারিত করেন, তাহারা বিদেশীর কাছ হইতে

নকল করিয়া আনিলেও—ভাল জিনিষই আনিয়াছিলেন, এবং সেই “আর্ট” খুব যোগ্যতার সহিত ও নবযুগের নাট্যাভিনয়ে স্ব স্ব ভূমিকায় অদ্ভুত ক্রতিত্বের সহিত দেখাইয়া, (art) আর্টের যথেষ্ট মর্যাদা রক্ষা করিয়াছেন, এবং নাট্য-জগতের যে অনেক উন্নতি সাধন করিয়াছেন—সে বিষয়ে তিল-মাত্র সন্দেহ নাই! কিন্তু সর্বমানুষ হইল—বাংলাদেশের অবৈতনিক অভিনেতৃগণের! আমাদের বাল্যকালে সাধারণ রঙ্গালয়ের শ্রেষ্ঠ এক একটা অভিনেতাকে আদর্শ ধরিয়া অবৈতনিক অভিনেতৃগণ অভিনয় শিক্ষা করিতে চেষ্টা করিতেন। তাহাতে দর্শকবৃন্দকে অনেকটা ভুট্ট করা সম্ভব হইত! দুই-একজন বুদ্ধি-বিবেচনাহীন অজ্ঞান অমুকরণ-কারী অভিনেতা ব্যতীত, অবৈতনিক অভিনেতাদের দর্শকবৃন্দ অল্প-বিস্তর শ্রদ্ধার চক্ষেই দেখিতেন! কারণ, তাঁহারা কতকটা অমুকরণও করিতেন, কতকটা মিজম্ব (originalty) মৌলিক জিনিষও দেখাইতে চেষ্টা করিতেন—অথবা দেখাইতে সক্ষম হইতেন! কিন্তু আজকাল আর্টের অমুকরণ করিতে গিয়া—অধিকাংশ অবৈতনিক অভিনেতারার রক্তমঞ্চে অভিনয় করিতে করিতে দর্শকবৃন্দের কাছে যে ভাবে হাশ্বাস্তদ এবং যে রকম নিন্দনীয় হন,—দর্শকবৃন্দ তাঁহাদের “আর্ট”—মেশানো অদ্ভুত অভিনয় দেখিতে দেখিতে প্রেক্ষাগৃহে বসিয়া সে সমস্ত তাঁহাদিগকে যে সব অভিধানবর্জিত সম্বোধন করেন, সে সব স্বকর্ণে শুনিলে তাঁহারা ভুলেও কখনো “আর্ট”-অমুকরণের ধৃষ্টতা করিবেন না! এই সকল হীন অমুকরণকারীরা মনে ভাবেন যে, “বাইজির ভাও বাংলাদেশের” মত হাত দুটী শূণ্যমার্গে তুলিয়া এক জোড়া অঙ্গুলী খাড়া করিয়া “দিশান বা নৈঋত” কোণের দিকে দেখাইয়া দিলেই—অথবা হুস্থ উকার বা দীর্ঘ উকারের মত দেহযন্তীকে বাঁকা-চুরো করিলে, কিংবা হাড়গোড়-ভাঙ্গা “দ”-এর মত ভাবভঙ্গী দেখাইলেই চরম অভিনয় বা

উৎকট “আর্ট” দেখানো হইল, এবং কলাবিচারও উৎকর্ষ সাধন করা হইল! শুধু তাহাই নয়, আধুনিক নাট্যাভিনয়-অমুরাগীদের মনে মনে একটা বিষম সংস্কার বদ্ধমূল হইয়াছে যে, “অভিনয়-শিক্ষার কোনো আবশ্যক নাই,—কলাবিদ্যা সাধনারও কোনো প্রয়োজন নাই! উচ্চদের অভিনেতা বলিয়া জন-সমাজে সুখ্যাতি অর্জন করিবার প্রকৃষ্ট উপায়, রঙ্গক্ষেত্রে দাঁড়াইয়া উক্ত ভাবে হস্ত-পদ, দেহযন্তীর চালনা,—এবং একটা নিদান-পুরাণ-বর্জিত নূতন “প্যাচ” কসিয়া দর্শককে (Befool) “মুগ্ধ” করা! আর লোক-সমাজে যদি তিনি বাব্রি-ছাঁটা চুল রাখিয়া—দাড়ী-গোঁপ কামাইয়া “খাটো হাতা-ঝুল” কোট গায়ে চড়াইয়া বেড়াইতে পারেন, তাহা হইলে তিনি বড়-দের নামজাদা “আর্টিষ্ট” বা “অভিনেতা” না হইয়া যান কোথা?

আমার সনির্বন্ধ অমুরোধ—অবৈতনিক শিক্ষিত অভিনেতৃগণ এই কুসংস্কারটা পরিত্যাগ করুন যে,—ঐরকম “আর্ট-মেশানো” অভিনয় না করিলে—আজকাল দর্শককে তুষ্ট করা যায় না। শিশিরবাবুপ্রমুখ খ্যাতনামা অভিনেতৃবৃন্দের মাত্র দু’টা-একটা হস্ত-পদ-চালনের ভঙ্গিমা অভ্যাস করিলে—বা তাঁহারা যেভাবে কথা উচ্চারণ করিয়া থাকেন—সেইভাবে অভিনয়ের কথা আরম্ভ করিলেই কি শিশির ভাহুড়ী বা অহীন্দ্র চৌধুরী বা নরেশ মিত্র বা তিনকড়ি চক্রবর্তীর সমান ওজনের অভিনেতা হওয়া সম্ভব? শ্রেষ্ঠ অভিনেতাদের সকলেরই নিজের মৌলিকত্ব কিছু না কিছু থাকিবেই! নইলে, তাঁহারা শ্রেষ্ঠত্ব অর্জন করিলেন কিসে? বাঁহার যতটুকু সাধ্য, দর্শকদের নিজস্ব কিছু দিবার চেষ্টা করুন! দর্শকেরা নিশ্চয়ই খুসী হইবেন। পরের উচ্ছিষ্ট ভোজন করিয়া—নিমস্ত্রিতগণকে সেই উচ্ছিষ্ট উদগার করিয়া দিয়া কি কখনো তাঁহাদের তৃপ্তিদান করা সম্ভব হয়? নিজের বাড়ীর শাক-আন্ন উত্তমরূপে রন্ধন করিয়া

পরিবেশন কর, অতিথি যথেষ্ট তৃপ্তিলাভ করিবে, তোমার “নাম” করিবে। বড়লোকের বাড়ীর “পল্লার-মিষ্টান্ন” চুরি করিয়া পেটে পুরিয়া লইয়া আসিয়া—অতিথির “পাতে” পরিবেশন করিলে—সে তোমার কি সুখ্যাতি করিবে,—না,—কটুক্তি করিয়া—অথবা তোমাকে “প্রহারেণ ধনঞ্জয়” করিয়া তোমার বাড়ী হইতে চলিয়া যাইবে,—সেটা মনে মনে বুঝিয়া দেখ! আত্মজ্ঞানার্থ উদ্দেশ্যে নয়,—এ স্থলে একটা নিজের ( practical experience ) দৃষ্টান্ত দিয়া বলিতেছি যে, অভিনয় সাধ্যমত নিজস্ব ভাবে করিলে যথেষ্ট সুখ্যাতি অর্জন করিতে পারা যায়। কয়েক বৎসর পূর্বে আমাদের ক্লাবের “বিষবৃক্ষের” নাটকের অভিনয়ে “নগেন্দ্র দত্তের” ভূমিকায় আমি অভিনয় করিয়াছিলাম। রঙ্গালয়-সম্পর্কীয় সুপ্রসিদ্ধ সাপ্তাহিক “নাচঘর” পত্রিকায় সেই অভিনয়ের যে সমালোচনা বাহির হইয়াছিল,—পাঠকবর্গের অবগতির জন্য তাহা উদ্ধৃত করিয়া দিলাম :—“চোরবাগান ফ্রেণ্ডস্ ড্রামাটিক ইউনিয়ন গত শুক্রবার মনোমোহন রঙ্গমঞ্চে “বিষবৃক্ষ” অভিনয়ের আয়োজন করেছিলেন। কলিকাতার \* \* \* \* এই প্রতিষ্ঠানটী অত্র সকল সম্প্রদায়ের চেয়ে শুধু বয়োজ্যেষ্ঠ নয়—একদিন সর্বপ্রার্থীও ছিল। \* \* \* \* এই প্রতিষ্ঠানের যিনি প্রাণ, যাঁর চেষ্ঠায়, উৎসাহে ও আগ্রহে একদিন এই সম্প্রদায়টী গড়ে উঠেছিল, যিনি এঁদের গুরু, আচার্য্য বা শিক্ষকস্বরূপ—সেই প্রসিদ্ধ নাট্যকার শ্রীযুক্ত ভূপেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় এই “বিষবৃক্ষ” নাটকাতিনয়ে “নগেন্দ্র দত্তের” ভূমিকা নিয়ে অবতীর্ণ হয়েছিলেন। ভূপেন্দ্রবাবুর যে শুধু নাট্যকার বলেই খ্যাতি আছে তা নয়,—একজন উচ্চশ্রেণীর সুঅভিনেতা বলেও তাঁর যথেষ্ট প্রসিদ্ধি ছিল। সেদিন বহুকাল পরে তাঁকে আমরা আবার রঙ্গমঞ্চের উপর দেখলুম এবং দেখে আশ্চর্য্য হয়ে গেলুম যে, আজ এই বিশ বৎসর পরেও ভূপেন্দ্রনাথ তাঁর সেই পূর্বের

অভিনয়-শক্তি এতটুকুও হারাননি ! কালের প্রভাব এবং যুগের মাহাত্ম্য তাঁকে একটুও ভেঙ্গে-চুরে পরিবর্তিত ক'রে গড়ে তুলতে পারেনি । আধুনিকতার আক্রমণকে সর্বাংশে এড়িয়ে তিনি ঠিক পূর্বের মতই তাঁর সেই মধুর-কণ্ঠে সুরের মোহন বাক্যের তুলে বক্তৃতাচক্রের এক এক পরিচ্ছেদ নিছক গল্পকে কাব্যের এক এক সর্গের মতো যেরূপ সুমিষ্ট ধ্বনিতে আয়ত্তি করছিলেন, তাঁর সে অভিনয়ধারা বর্তমান রুচির যতই বিরোধী হোক না কেন,—সে যে শ্রুতি-সুধকর বা শ্রবণাভিরাম হয়নি, একথা কেউ বলতে পারবেনা । হালের কণ্ঠিপাথরে সুদর্শন বা সুসজ্জত বলে বিবেচিত না হ'লেও তাঁর হস্ত-পদ-সঞ্চালন, অঙ্গভঙ্গী ও ভাব-ব্যঞ্জনার মধ্যে তিনি আধুনিক অভিব্যক্তির বিকাশকে সম্পূর্ণ অবহেলা করে তাঁর নিজস্ব প্রাচীন বিশেষত্বগুলিই পূর্ণমাত্রায় বজায় রেখেছেন দেখে আমরা তাঁর অস্বাভাবিক ব্যক্তিত্বের প্রশংসা না করে থাকতে পারছিনি । ভাল হোক বা মন্দ হোক, তিনি যে কান্নার অতীত করণ করবার চেষ্টা কখনো করেন না—সেইটাই তাঁর কৃতিত্ব । “নগেজ দত্তের” ভূমিকায় আগা-গোড়া তাঁর অভিনয়ের মধ্যে আমরা সেই শক্তির পরিচয় পেয়েছি ।”

নাচঘর—৯ই পৌষ, সন ১৩৩৩ সাল ।

বাকালীর কোনও কার্যে চরমোৎকর্ষসাধন (perfection) হয়না,  
—কথাটা নিতান্ত অসার নহে । হয়না—তাহার  
সাধনার  
অভাব  
কারণ, বাকালী তাহা করিবার চেষ্টা করে না ।  
যোটাযুটী একরকম কাজ-চালান' গোছ হইলেই

মচরাচর বাকালী জাতিকে সন্তুষ্ট হইতে দেখা যায় । যিনি চেষ্টা করেন—বল করেন—প্রাণপণ করিয়া সাধনা করেন, তাহার না হইবার কারণ ত' কিছু দেখিতে পাই না । সকল কার্যের—



চন্দ্রগুপ্ত নাটকে “চাণক্যের” ভূমিকায়  
স্বর্গীয় অরেন্দ্রনাথ ঘোষ ( দানীয়াবু )





সকল বিজ্ঞার সাধনা চাই। সাধনা ব্যতীত সিদ্ধি নাই—এ কথা কাহার অবিদিত? নাট্যকলাবিজ্ঞা অতি কঠিন। ইহার সাধনা না করিয়া একেবারে “পণ্ডিত” হইবার বাসনা যিনি হৃদয়-মধ্যে পোষণ করেন, তিনি তা’ বাতুল। কোটী যুগযুগান্তরে কঠোর যোগসাধনে যে চরিত্রের অস্ত্র পাওয়া যায় না—সেই পরমব্রহ্ম শ্রীরামচন্দ্রের চরিত্র কলুষভরা মনুষ্যদেহ—মনুষ্যের মন-প্রাণ লইয়া অভিনয়ের দ্বারা লোক-চক্ষুর সম্মুখে ঠিক সেই “শ্রীরামচন্দ্রকে” আনিয়া ধরা কি অল্লায়াসসাধ্য ব্যাপার? এ কি যথার্থ-ই কঠোর সাধনার জিনিষ নহে? লক্ষ লক্ষ বীরের অগ্রগামী যুত্মযুধী নির্ভিকহৃদয় বীরশ্রেষ্ঠ সেনাপতির বুদ্ধক্ষেত্রে স্থির, ধীর, গম্ভীর, বীরত্বব্যঞ্জক মূর্তির বাস্তব প্রতিকৃতি অভিনয়ের দ্বারা লোককে প্রদর্শন করা কি মনে করিলেই সহজে হয়? সে বীরত্ব কি শুধু কোমরে একখানা ভোঁতা তরবারি বাঁধিয়া চিরপ্রচলিত যাত্রার দলের সেই সে-কালের বীরের সাজ—হাফ্ প্যান্ট—একটা ভেলভেটের হাঁটু পর্যন্ত চাপকান—কোমরবাঁধা—আর (feather) ফেদার্স দেওয়া টুপী মাথায় পরিলেই কিবা আধুনিক আর্ট-অনুমোদিত পোষাক এবং পূর্বোক্ত ধরণে আর্টের মাপকাঠিতে মাপিয়া হাত পা নাড়িলেই এবং শিরিবাবুকে ভেংচাইয়া শুধু “সীত্—আ—আ” বলিয়া মুখ্যদান করিলেই হইল?

একটু আধটু দৈখরদত্ত ক্ষমতা আছে বলিয়া,—হুই একটা ভূমিকায় দর্শকবৃন্দ তাঁহার সূখ্যাতি করিয়াছেন বলিয়া,—কেহ কেহ মনে করিবেন যে আর নাটক-সম্বন্ধে তাঁহার শিক্ষণীয় কিছুই নাই। হয় তা তিনি রিহার্সালেই যোগদান করিবেন না। এ বিষয়ে অনুযোগ করিলে তিনি নাসিকা, চক্ষু এবং ক্র একসঙ্গে কুঞ্চিত করিয়া বলিয়া উঠিবেন,—“ও আর কি রিহার্সাল্ দোবো—ও আমি একবার পড়েই ঘেরে নিয়েছি!”

ইঁহাদের দক্ষা একেবারে রক্ষা বলিলেও চলে। আর অভিনেতার ক্রমোন্নতির পথের প্রধান অন্তরায়—তঁাহার বন্ধু-বান্ধব। সাধারণ রঙ্গালয়ের যদি তিনি কর্তৃপক্ষ হন, তাহা হইলে ত্রি-পাশের লোভে এবং অবৈতনিক সম্প্রদায়ের যদি তিনি “মুরব্বি এবং পয়সা দেনেওয়াল” হন,—তাহা হইলে

অযোগ্য

মুখ্যাতি

ক্লাব পরিচালনের চাঁদার লোভে,—বন্ধুগণ ইঁহাদের অভিনয়ে—রিহার্স্যালে কোনও দোষ ধরেন না। স্বার্থশূন্য হইয়া আবার কেহ কেহ ভাবেন,—“দূর

হোক্ গে ছাই—আমি কেন ওঁর দোষ দেখিয়ে অপ্রিয় কথা কই? যে যা ইচ্ছে করুক না কেন—আমার কি?” পৃথিবীতে সকলেরই অন্ধ-বিস্তার কিছু কিছু “গোঁড়া” অর্থাৎ “অন্ধভক্ত” (blind admirers) আছেন,—যাঁহারা ভাল-মন্দ কিছুই বিচার করিতে জানেন না, বিচার করিবার শক্তিও তাঁহাদের নাই,—থাকিলেও হয়তো গুণবিচার করিতে তাঁহারা চাহেন না! এই সকল ভক্ত-সম্প্রদায় যখন তাঁহাদের উপাশ্রয় অভিনেতাকে রঙ্গক্ষেত্রে আবিভূত হইতে দেখেন,—তখন তাঁহার সম্বন্ধে কোনরূপ অগুণ দেখিতে পান না! অগুণ হইলেও ভাবে গদগদ হইয়া বলেন,—“বাঃ—বাঃ—কি চমৎকার—এমনটা আর কেউ পারে না!” ভাল হইলে ত’ কথাই নাই,—করতালির চোটে রঙ্গালয় বিদীর্ণ করিবার উপক্রম করেন। অভিনেতার পরকাল থাইতে ইঁহারা সর্বপ্রধান; ইঁহাদের জগুই বন্ধ-রঙ্গালয়েরও উন্নতি হইল না—অভিনেতৃগণও ক্রমোন্নতি করিতে পারিলেন না। আর মাথা খাইলেন—সংবাদ-পত্রের সম্পাদকগণ,—বিশেষতঃ এই আধুনিক একপয়সা দুপয়সার বা পয়সা জোড়ার ক্ষণস্থায়ী স্বল্পজীবী সাপ্তাহিক পত্রিকাগুলির! তাঁহাদের মধ্যে কেহ কেহ যে নিরপেক্ষ সমালোচনা করিতে পারেন না—বা করেন না,—এখন নয়; কিন্তু সময় সময় খাতিরে পড়িয়া এমন কতকগুলি বাড়াবাড়ি

রকম অন্য় সুখ্যাতি করিতে বাধ্য হন, যাহাতে বস্তুতঃই রঙ্গালয়ের পক্ষে ক্ষতিকর হয়। তবে সুখ্যাতির যোগ্য হইলে সুখ্যাতি না করিলে বাস্তবিক নিরুৎসাহ করা হয়, সেই জন্ত সমালোচনাকালে ভাল জিনিষ দেখিলে সুখ্যাতি করা একান্ত কর্তব্য। কলাবিদ্যার উন্নতিসাধন করিব—নূতন কিছু শিক্ষা করিব,—নূতন রকম কিছু দেখাইয়া লোককে নাট্য-সম্বন্ধে কিছু শিক্ষাদান করিব,—এ উদ্দেশ্য বোধ হয় আমাদের বাঙ্গালার

### নূতনজের অভাব

নাট্যশালায় অতি অল্প লোকেরই আছে। নাট্য-জগতে যাহাদের অল্প-বিস্তর প্রতিষ্ঠালাভ হইয়াছে, সাধারণে যাহাদের শ্রেষ্ঠশ্রেণীর অভিনেতা বলিয়া স্বীকার করিয়াছেন,—তাহাদের সকল ভূমিকার অভিনয়েই একই রকম ভাব-ভঙ্গিমা, অঙ্গচালনা, স্বরের উচ্চতা অথবা কোমলতা পরিলক্ষিত হয়। কেহ চেষ্টা করেন না,—“বিলম্বজলে” যে ভাবটী দেখাইয়াছেন—“বুদ্ধদেব” বা “বিধুভূষণে” কোন রকম অভিনয়ের পার্থক্য বা বিভিন্নতা কিছু দেখান। এমন কি, ভাব-ভঙ্গিমারও রকম-সকম যদি কিছু বদল হয়, তাহা হইলেও বুঝি যে, আজ “বিলম্বজল” দেখিলাম,—অন্য দিন “বুদ্ধদেব” দেখিলাম, আর একদিন “সিরাজদ্দৌলা” দেখিলাম। আমরা অভিনয় দেখিতে গিয়া কেবল সম্বৃত্ত হই যে “অমুক” শ্রেষ্ঠ অভিনেতা বা অভিনেত্রী নায়ক বা নায়িকা সাজিয়াছেন! ব্যস্! তাহা হইলেই আমরা নিশ্চিন্ত ও খুলী! আগে হইতেই ঠিক করিলাম যে—“ও আর দেখিতে শুনিতে হইবে না,—ও Part ঠিক Play হইবে!” তাহাতে ফল এই হইতেছে যে, দর্শকবৃন্দের দোষে আর নূতন অভিনেতা বা অভিনেত্রীর সৃষ্টি হইতেছে না! কারণ, নামজাদা অভিনেতা বা অভিনেত্রীকে না সাজাইয়া যদি প্রাণপণ যতনে শিক্ষা দিয়া তৈয়ারী করিয়া নূতন অভিনেতা ও অভিনেত্রীকে কোন নাটকে অবতীর্ণ করান হয়,—তাহা হইলে সে রঙ্গমঞ্চের প্রতি দর্শকবৃন্দ ফিরিয়া চান না।

সুতরাং লোকসান খাইয়া—গাঁটের পয়সা খরচ করিয়া কাঁহাতক্  
 স্বত্বাধিকারী মহাশয় দর্শকশূন্য রঙ্গালয়ে অভিনয়-কার্য চালাইতে  
 পারেন ?

সাধারণ রঙ্গালয়ে অথবা অবৈতনিক সম্প্রদায়ে সচরাচর বাহা হয়,  
 তাহাই বলিতেছি । নাট্যকার নাটক লিখিবার সময়—( যে নাট্যশালায়  
 সহিত তিনি সংশ্লিষ্ট ) সেই নাট্যশালাভুক্ত অভিনেতা ও অভিনেত্রীগণকে

ভূমিকা দেখিয়া নাটকীয় চরিত্র অঙ্কিত করিলেন । এমন  
 অনেক Subject ( বিষয় ) আছে—যাহাতে  
 নিরীচনে হয়ত' পাঁচটী চরিত্রই খুব প্রধান হওয়া  
 পক্ষপাতিত্ব উচিত । নাট্যকার নাটক লিখিবার সময় সেই

পাঁচটী চরিত্র সমানভাবে না ফুটাইলে কিছুতেই সে বিষয়টী ঠিক  
 লেখা হয় না । কিন্তু তিনি দেখিলেন—একসঙ্গে পাঁচটী “হিরো”  
 ( নায়ক ) সমানভাবে সমান তেজে অভিনয় করে—এমন পাঁচজন  
 সমান দরের ভাল অভিনেতা তাঁহার দলে নাই ; সুতরাং তিনি বাধ্য  
 হইয়া ভূমিকা-নিরীচনে পক্ষপাতিত্ব করিয়া কতকগুলি প্রধান প্রধান  
 চরিত্র সামান্তভাবে চিত্রিত করিয়া বড় জোর দুই জনকে বড় রাখিলেন ।  
 তাহার পর ভূমিকার অভিনেতা নিরীচনকালে অভিনেতা ও অভিনেত্রীর  
 দর বা “ওজন” বুঝিয়া নাটকের ভূমিকা বিতরণ করা হইল । যিনি  
 রাজপুত্র সাজিতেছেন—তিনি চিরদিন রাজপুত্র সাজিতেই রহিলেন ;  
 যিনি “সখা” সাজিতেছেন—তিনি চিরদিন “সখা”ই সাজিতে আরম্ভ  
 করিলেন । যিনি “মন্ত্রী”, যিনি “দূত”—তাঁহার নট-জীবনটাই “মন্ত্রীগিরি”  
 “দূতগিরি” করিয়া কাটাইলেন । সুতরাং এ অবস্থায় শিক্ষা হইবে কেমন  
 করিয়া তাহা বলুন ! কিন্তু এ ক্ষেত্রে দোষ কাহার ? নাট্যাগাধের—না  
 অভিনেতা-অভিনেত্রীর—না দর্শকবৃন্দের ? খুব সমস্তার বিষয় বটে ! আমার





---

“সরলা” নাটকে  
“গডাচড়-টন্ডোডেড” (গদাধরচন্দ্রের) ভূমিকায়  
স্বর্গীয় দানীবাৰু

বোধ হয়, দোষ তিন পক্ষেরই। নাট্যাচার্য নূতনকে তৈয়ারী করিয়া লইবার চেষ্টা করেন না—অথবা ততটা কষ্ট স্বীকার করিতে চাহেন না; অভিনেতা-অভিনেত্রীগণের শিক্ষালাভ করিয়া—অথবা সাধনা করিয়া বড় হইবার উচ্চ আশা নাই—চেষ্টা নাই—যত্ন নাই—উত্তম নাই এবং দর্শকবৃন্দ নূতনকে উৎসাহ দিতে ইচ্ছুক নহেন। অবৈতনিক নাট্য-সম্প্রদায়ের মধ্যে দেখা যায়, সকল ভদ্রসন্তানই “নায়ক” সাজিবার

অভিনেতার  
নিজ শক্তির  
অজ্ঞতা

জগৎ উৎসুক,—সকলেই বড় ভূমিকা লইয়া রক্তক্ষেপে পোষাক-পরিচ্ছদের বাহার দিয়া—বড় বড় বক্তৃতা করিতে—চীৎকার করিয়া দর্শক-বৃন্দের নিকট হইতে “করতালি” অর্জন করিতে

ব্যতিব্যস্ত। নিজের যোগ্যতা ও অযোগ্যতা বুঝেন না,—কষ্ট করিয়া শিক্ষা করিতে চাহেন না,—সামান্য একটা ছোট ভূমিকায় ভাল রকম অভিনয় করিবার তাঁহার ক্ষমতা নাই,—অথচ তিনি নাটকের “হিরো”—“নায়ক” সাজিয়া বাহাদুরি লইতে মহাব্যস্ত। একবার হয়ত’ যিনি “রাজপুত্র” সাজিয়াছেন,—সাজিয়া “ধাষ্ট্যমো” করিয়াছেন, পরে সেই ব্যক্তিকে যদি “মন্ত্রী” সাজিতে বলা হয়, তাহা হইলেই দল ভাঙ্গিল আর কি! তিনি নিজে ত’ সেই দিনই নাট্য-সম্প্রদায়ের সহিত সমস্ত সংস্রব ত্যাগ করিলেনই,—উপরন্তু আরও যতগুলিকে পারিলেন—ভাঙাইয়া লইয়া—আর একটা “ক্লাব” খুলিয়া বসিয়া নাট্যাচার্য অর্থাৎ Dramatic Directorরূপ মস্ত পদ লইয়া প্রোগ্রামে নাম জাহির করিতে লাগিলেন। এই কারণে আজকাল দেখিতে পাইবেন, একটী পল্লীর ভিতরে অন্ততঃ সতেরোটা Dramatic Club—অবৈতনিক নাট্য-সম্প্রদায় আছে। আমেকে বলেন,—“আমাদের Field দেখিয়া হয় না, তাই গুণগণা দেখাইতে পারি না!” কিন্তু ঐ সকল ভদ্রলোককে

সত্যই যখন Field ( যাহাকে বাঙ্গালায় বলে “মাঠ ” )—দেওয়া যায়,—  
তখন কেবল তাঁহারা দস্ত দ্বারা ঘাস উৎপাটন করিয়া গুণের পরিচয় প্রদান  
করেন। তখন দর্শকবৃন্দের নিকট গালাগালি খাইয়া—পোষাক খুলিয়া  
সাজঘর হইতে পালাইবার পথ পান না ; কাজেই তখন বুদ্ধিতে বাধ্য  
হন,—“অভিনয় বড় সোজা ব্যাপার নহে !”

শুধু অবৈতনিক সম্প্রদায়ে নয়,—সাধারণ রঙ্গমঞ্চে এই শ্রেণীর  
অভিনেতৃকুল এইরূপই অনেক বিভ্রাট ঘটাইয়া থাকেন। আশ্চর্য্যের  
বিষয় এই যে, এমন অভিনেতা প্রায় দেখা যায়না—যিনি প্রথমে  
“কাটা-সৈন্ত” সাজিতে আরম্ভ করিয়া—ক্রমে ক্রমে আপনার গুণপণ্য

সাধারণরঙ্গমঞ্চে  
অভিনেতৃগণের  
অবনতি

দেখাইয়া পরে একজন বড় দরের  
অভিনেতা হইয়াছেন। যদি এমন কেহ  
থাকেন—তাঁহাদের সংখ্যা কিন্তু খুবই কম।  
আর একটা কথা,—যথার্থ অভিনয় শিক্ষা

করিতে, নাট্যকলাবিচার চর্চা করিতে—নাট্য-জগতের উন্নতি করিবার  
মানসে, আজকাল কয়জন ভদ্র-সন্তান রঙ্গালয়ে প্রবেশ করেন ? সদ্ভদ্র-  
লইয়া অনেকে প্রথমে সাধারণ রঙ্গালয়ে নাম লেখান বটে ; স্বত্বাধিকারী  
অথবা অধ্যক্ষ মহাশয়কে অনেক বলিয়া কহিয়া অবৈতনিক শিক্ষানবীশরূপে  
কিঞ্চিৎ অতি সামান্য বেতনে কেহ কেহ অভিনয় শিক্ষা করিবার জন্ত,  
পাবলিক থিয়েটারে প্রবেশ করেন বটে,—কিন্তু হায়—দিনকতক পরেই  
দেখা যায়—তাঁহার সেই সৎ উদ্দেশ্য অল্প প্রকার অসৎ উদ্দেশ্যে পরিণত  
হইয়াছে। সাধারণ রঙ্গালয়ে যে সমস্ত প্রলোভন আছে, তিনি দ্রুতবশতঃ  
সেই সকলের দ্বারা প্রলুব্ধ হইয়া নিজের ইহকাল পরকালের মাথা খাইয়া  
বসেন। তখন আর অভিনয় শিক্ষার কথা অথবা শ্রেষ্ঠ অভিনেতা হইবার  
সঙ্কল্পের বিষয় তাঁহার মনে থাকে না। সন্ধ্যার সময় দিব্য বাবুটী



সাজিয়া থিয়েটারে যান, কচিং কর্তৃপক্ষগণের আদেশ অনুসারে “ভগ্নদূত” “নির্বাক সৈন্ত” “ধানসামা-ভৃত্য” অথবা “বিষমঙ্গলের মড়া” সাজিয়া দর্শকবৃন্দের কাছে সর্গর্বে আশ্র-পরিচয় প্রদান করেন—“আমি একজন পাব্লিক থিয়েটারের অ্যাক্টর!” বড়ই দুঃখের বিষয় বটে! এ শ্রেণীর কোনও ভদ্র-সন্তান নাট্যশালার অধ্যক্ষের নিকট নানা প্রকার কাঁহুনি গাহিয়া, হুঃখ করিয়া,—“অত্যাধি একটা ভাল পার্ট্ পাইলাম না” বলিয়া বারবার মনোখেদ জানাইয়া,—একদিন বরাংক্রমে কোনও একটা নাটকে একটা ছোট ভূমিকায় অবতীর্ণ হইলেন। একমাস ধরিয়া নাট্যাচার্যের নিকট মহলা দিয়া প্রাণপণে সেই ভূমিকাটি আয়ত্ত করিয়া লইলেন। কিন্তু হায়—অভিনয়-রাত্রে একেবারে সত্ত্ব সর্বনাশ করিয়া বসিলেন। নিজে ত’ ভূমিকাটির আত্মশ্রদ্ধ করিলেনই—উপরন্তু সেই দৃশ্বে তাঁহার সহিত যাহারা অভিনয় করিতেছিলেন, সেই (Co-actors) অভিনেতা ও অভিনেত্রীগণকেও দর্শকবৃন্দের নিকট হস্তাস্পদ করা ইয়া তবে নিশ্চিন্ত হইলেন। সেই ভদ্রলোকটির সহিত একদিন আমার সাক্ষাৎ হইলে আমি তাঁহাকে জিজ্ঞাসা করিলাম,—“আচ্ছা বাপু! এ রকম কেলেঙ্কারী করিয়া কি ফল পাও—আমাকে বলিতে পার ? ভদ্র-সন্তান, কলঙ্কের বোকা মস্তকে লইয়া,—আত্মীয়-স্বজন বন্ধু-বান্ধবের গালাগালি খাইয়া প্রকাশ্য রঙ্গক্ষেত্রে বারবনিতাদিগের সহিত ত’ এক-ক্ষুরে মাথা মুড়াইলে,—সে কি শুধু মুড়ানো মাথায় ঘোল ঢালাইবার জন্ত ? এরূপ কার্যে লাভ কি ? ইহাতে যদি কিছু তোমার লাভ হইত,—যদি তোমার ছ’ পয়সা উপার্জন হইতেছে বুঝিতাম,—যদি দেখিতাম, সহরে একজন শ্রেষ্ঠ অভিনেতা বলিয়া খুব নাম বাজাইতে পারিয়াছ,—তোমার অভিনয়-চাতুর্য্য দেখিয়া লোকে যদি মুগ্ধ হইত—তাহা হইলে না হয় মনকে সামান্য দিতে পারিতে—‘পেটে খেলে পিঠে সন্ন’! কিন্তু

তুমি ত' বাবা কেবল পিঠেই সইছ'—পেটে খাচ্ছ কেবল নিজের মাথা-  
 যুগু! এতে লাভটা কি?" ভদ্রলোকটী বিশেষ রকম অসন্তুষ্ট হইয়া  
 উত্তর করিলেন,—“মশাই! একেবারেই কেউ কি বড় হয়? গিরিশ  
 ঘোষ একেবারেই কি মন্তলোক হ'য়েছিলেন? ক্রমে হবে—ক্রমে  
 হবে!” আমি উচ্চ-হাস্ত করিয়া বলিলাম,—“বাপু! Child is  
the father of man! বড় যে, হয়—ছেলেবেলায় তার বিলক্ষণ  
 নমুনা দেখতে পাওয়া যায়!” এই ত' সাধারণ রঙ্গালয়ের অধিকাংশ  
 শিক্ষানবীশ অভিনেতৃকুলের অবস্থা!

থিয়েটারের বা সম্প্রদায়ের যিনি ম্যানেজার বা দলপতি—অনেক  
 সময় দেখিতে পাওয়া যায় তিনিই সর্বশ্রেষ্ঠ অভিনেতা বা Hero  
 (নায়ক)। যিনি সর্বশ্রেষ্ঠ অভিনেতা—  
 অধ্যক্ষ-অভিনেতা  
 (Actor-Manager)  
 পাশ্চাত্য-দেশের নাট্য-ইতিহাসে দেখিতে  
 পাওয়া যায়, তিনিই সুদক্ষ অধ্যক্ষ।  
 জগদ্বিখ্যাত অভিনেতা গ্যারিক তাহার উজ্জ্বল দৃষ্টান্ত। গ্যারিক যেমন  
 বিলাতে অপ্রতিদ্বন্দ্বী অভিনেতা,—অধ্যক্ষতা-কার্য্যেও তাহার সেইরূপ  
 অসাধারণ নৈপুণ্য ছিল। শুধু তাহাই নহে, নাট্য-রচনায় বা নাট্য-  
 প্রযোজনায় গ্যারিকের তুল্য ক্রমতাশালী নাট্য-জগতে খুব অল্পই  
 দেখিতে পাওয়া যায়।

সু-অভিনেতা মাত্রেই উৎকৃষ্ট বক্তা বা বাগ্মী—( Good Speaker ) !  
 তবে অভিনেতা এবং বাগ্মীতে প্রভেদ এই যে—  
 বাগ্মী ও  
 অভিনেতা.  
 অভিনেতাকে বক্তৃতার সময় যেরূপ হাব-ভাব ( বা  
 action ) প্রদর্শন করিতে হয়, বা তাহার সুযোগ  
 আছে,—বাগ্মীকে সেরূপ হয়না অথবা তাহার সুযোগ নাই। তথাপি  
 অনেক স্থলে বক্তৃতা শ্রোতৃবর্গের অধিকতর জড়নপ্রাপ্তী ( impressive )

আর সহ্য হইল না। যুবতী যেই ব্যঙ্গচ্ছলে বলিলেন—“এখন আমি মরণের উপযুক্ত হইয়াছি—” অমনি রক্তমণ্ডের উপরই তিনি পড়িলেন এবং মরণের উপযুক্ত হইয়া মরণের কোলে আশ্রয় পাইলেন। সমগ্র অভিনেতা-অভিনেত্রীর এবং দর্শকবৃন্দের চমক ভাঙ্গিল। তদবধি রঙ্গালয়ে এবং সমগ্র দেশে ভক্তি ও বিশ্বাসের স্রোত বহিতে লাগিল।

“গল্প নয়—ইহা নিছক সত্য ঘটনা,—ডাক্তার “নমন ম্যাক্‌লাউড্” প্রত্যক্ষদর্শী হইয়া লিখিয়া গিয়াছেন।”

কলাবিদ্যা চর্চা করিবার হিসাবে বাস্তবিক কয়জন আমাদের বঙ্গীয় নাট্যশালায় অভিনেত্বরূপে নিযুক্ত? অভিনেতা হইতে হইলে, অভিনয়ে বিশেষ রকম কিছু কৃতিত্ব দেখাইতে হইলে, লেখাপড়ার বিশেষ প্রয়োজন! বিস্তর পড়িতে হইবে—বিস্তর দেখিতে শুনিতে হইবে—তবে যদি নূতন কিছু দেখাইতে পারা যায়। স্বর্গীয়

**অভিনেতৃগণের**

**পুস্তক-পাঠে**

**বীতরাগ**

নটগুরু গিরিশচন্দ্র, অর্কেন্দ্রশেখর মুস্তফি, শ্রদ্ধেয় অমৃতলাল বসু মহাশয় এত পুস্তক পাঠ করিয়াছেন যে, একজন ভাল Scholar সেরূপ করিয়াছেন কি না সন্দেহ! বর্তমান যুগে শ্রীমান্ শিশিরকুমার ভাট্টাট্টী এম্-এ পাশ এবং শ্রীযুক্ত নরেশচন্দ্র মিত্র বি-এল্ পাশ, তাঁহাদের লেখাপড়ার পরিচয় বিশ্ববিদ্যালয়ই দিয়াছেন, কিন্তু, তাহা সত্ত্বেও নাট্যকলার উন্নতি সাধনকল্পে ইঁহারা এত গ্রন্থপাঠ করিয়াছেন এবং এখনও করিতেছেন,—যে, মনে হয় নাট্য-বিশ্ববিদ্যালয় থাকিলে পরীক্ষায় ইঁহারা নিশ্চয়ই স্কলারশিপ্ (বৃত্তি) পাইতেন। শুধু ইঁহাদের কথা বলিতেছি না, বর্তমান রঙ্গালয়ে যঁাহারা শ্রেষ্ঠ “নট” বলিয়া নাট্য-জগতে প্রতিষ্ঠালাভ করিয়াছেন, যঁাহাদের নামের আকর্ষণে লোকে “পয়সা” দিয়া থিয়েটার দেখিতে যায়,—যথা, শ্রীযুত তিনকড়ি চক্রবর্তী,

শ্রীমান অহীন্দ্র চৌধুরী, শ্রীযুত রাধিকানন্দ মুখোপাধ্যায়, শ্রীযুত নির্মলেন্দু লাহিড়ী, ইহারা বিশ্ববিদ্যালয়ের ডিগ্রীধারী না হইলেও, উচ্চ-শিক্ষিত এবং যথেষ্ট গ্রন্থপাঠ করিয়া থাকেন। না পড়িলে শুনিলে জ্ঞান-বুদ্ধির বিকাশ হইবে কিসে? বাঁহার নিজের কিছু সম্বল নাই, অথবা সঞ্চয় নাই,—তিনি দান করিবেন কোথা হইতে? “পড়া” মানে খানকতক বটতলার বাঙ্গালা উপগ্রাস পড়া নয়! রীতিমত বিদ্যালয়ের ছাত্রগণের মত ইংরাজি-সংস্কৃত কাব্য-উপগ্রাস-নাটক-সাহিত্যাদি পাঠ করিলে—তবে যথার্থ জ্ঞানের বিকাশ হয়। কথাটা শুনিয়া অনেকেই হাসিয়া উঠিবেন; বলিবেন,—“বাঙ্গলা দেশে তিনটে চারটে পাব্লিক থিয়েটারে অমুক অমুক যে করজন নামজাদা ভাল ভাল অভিনেতা ছিলেন এবং এখনও কেহ কেহ আছেন,—বাঁদের নামে রঙ্গালয় লোকে লোকারণ্য হইত এবং এখনও হয়,—তাঁরা কি সকলেই পণ্ডিত? তাঁরা সেক্সপীয়রও পড়েন নাই, মিল্টনকেও জানেন না,—কালিদাস, ভবভূতি, মগ্ না কিরিজি—তাঁহার খবরও রাখেন না,—অথচ একদিন তাঁরাই বাঙ্গালা থিয়েটারের মাথা ছিলেন।” বটে—কথাটা খুবই ঠিক বটে! কিন্তু সে কথার উত্তরে আমরা বলি—তাঁহারা একরকম “Born-actors” ছিলেন; দৈশ্বর-দত্ত ক্ষমতাবলে তাঁহারা নাট্যঙ্গণতে শ্রেষ্ঠত্ব লাভ করিয়াছিলেন। স্বর্গীয় অমৃতলাল মিত্র, স্বর্গীয় মহেন্দ্রলাল বসুপ্রমুখ পুরাতন যুগের আদর্শ অভিনেতৃগণ, শুনিয়াছি আদৌ শিক্ষিত ছিলেন না,—বোধ হয় অনেকেই ফোর্থ্ ফিফ্ ক্লাস্ পর্য্যন্ত পড়িয়াছিলেন কিনা,—সে বিষয়ে যথেষ্ট মতভেদ আছে;—অথচ জনে জনে তাঁহারা নাট্যরখী ছিলেন। বঙ্গের অধিতীয় অভিনেতা শ্রীযুক্ত সুরেন্দ্রনাথ ঘোষ (দানীয়াবু) পুরাতন যুগের অভিনেতা হইয়াও—আজও যিনি নাট্য-ঙ্গণতে সিংহের মত বীরদর্পে অপ্রতিদ্বন্দ্বী হইয়া বিচরণ করিতেছেন,



ক্ষীরোদপ্রসাদের “আলমগীর” নাটকে “আলমগীরের” ভূমিকায়  
শ্রীশিশিরকুমার ভাট্টা



ও ঘৃণার উদয় হয়। কোনও থিয়েটার একবার নাকি আলু, পটোল, লাউশাক, কুমড়া ইত্যাদি বাজারের শাক-সব্জী দর্শকগণকে উপহার দিয়াছিল। পুস্তক উপহার ত' এখনও মাঝে মাঝে চলে দেখিতে পাই; কোন থিয়েটার সোণার ফুল, ইয়ারিং—উপহার দিয়াছিল। বর্ষাকালে ছাতি, শীতকালে বোম্বাই চাদর ইত্যাদি এ রকম উপহারের কথাও শুনা গিয়াছে। হদ্দ কেলেঙ্কারী করিয়াছিলেন কোনও একজন থিয়েটারের অধ্যক্ষ-মহাশয়। তিনি অভিনয়ান্তে প্রত্যেক দর্শককে একটি করিয়া গন্ধার টাটকা ইলিশ মাছ উপহার দিয়াছিলেন। তিনি বিস্তারিত বিজ্ঞাপন লিখিয়া বাহির করিলেন,—“অভিনয় দেখিতে আসিবার সময় গৃহিনীকে বিশেষ করিয়া বলিয়া আসিবেন—যেন শেষ রাত্রে উনানে আগুন দিয়া—তৈল প্রস্তুত করিয়া রাখেন। অভিনয় দেখিবার পর বাড়ী গিয়া গরম গরম ইলিশ মাছ ভাজা খাইয়া মন-রসনার তৃপ্তিসাধন করিবেন।” ইহার উপর আবার কোনও কোনও থিয়েটারে এক টিকিটে দুই রাত্রি অভিনয় দেখাইয়াছে। অতএব বলুন দেখি—এই প্রকারে রঙ্গালয়ের ও নাট্যাভিনয়ের যে ভয়ঙ্কর ক্ষতি হইয়াছে—তাহার ক্ষতি কি দর্শকবৃন্দ দোষী? রঙ্গালয়ের কর্তৃপক্ষগণ দোকানদার, দর্শকবৃন্দ খরিদার। যেখানে বেণী প্রলোভন দেখিবে, সেইখানেই খরিদার যাইবে—তাহার আর বিচিত্র কি? কি কুক্ষণেই বাংলার রঙ্গমঞ্চে পঞ্চপালের ত্রায় রং করা সখীর দঙ্গল ছাড়িয়া—শাস্ত্রবিরুদ্ধ কদর্য্য-হাব-ভাবপূর্ণ নৃত্যগীতাদি দ্বারা জনসাধারণের মন ভুলাইবার ক্ষমত কৰ্ত্তৃপক্ষগণ যত্ববান হইয়াছিলেন! অধিকাংশ দর্শক যদি শুধু সেই প্রলোভনেই থিয়েটারে যান, তাহা হইলে এরূপ স্থলে সৰ্ব্বাঙ্গসুন্দর নাটক অভিনয়ের—নাট্যকলাবিচার উন্নতিসাধনের আশা কোথায়? তবে যে সকল নাট্যশালার অধ্যক্ষ অথবা কর্তৃপক্ষগণ বলিবেন,—“আমরা ব্যবসা করিতে বসিয়াছি;—

আমরা ও-সব কিছু শুনিতে চাহিনা। যেমন করিয়া হট্টক—টাকা আসিলেই হইল”,—তাঁহাদিগকে এ সম্বন্ধে আমরা কোনও কথা বলিতে চাহিনা, অথবা বলিবার আবশ্যক বিবেচনা করিনা। তবে এইটুকু বলিতে পারি যে, রঙ্গালয়ের কর্তৃপক্ষ, অধ্যক্ষ বা স্বত্বাধিকারিগণ যদি যোলো আনার উপর আঠারো আনা স্বার্থপর না হন এবং নিজেদের সর্ববিদ্যাবিশারদ—সর্বকর্মক্ষম—এবং সর্বশ্রেষ্ঠ বুদ্ধিমান বিবেচনা না করেন, তাহা হইলে বাংলাদেশে রঙ্গালয়কে এখনও রক্ষা করা সম্ভব হইতে পারে ;—এখনও নাট্যকলাবিদ্যার উন্নতিসাধন,—ভাল নাটকের সৃষ্টি এবং সঙ্কে সঙ্কে যথেষ্ট অর্থোপার্জনও হইতে পারে। অবাস্তুর কথা রাখিয়া এখন দেখা যাক, ভাল অভিনেতা হইতে হইলে,—রঙ্গমঞ্চে সহস্র সহস্র দর্শক-বৃন্দের সম্মুখে দাঁড়াইয়া—অভিনয় করিয়া

**ভূমিকা কণ্ঠস্থ**

**করান**

**উপযোগীতা**

সুখ্যাতি অর্জন করিতে হইলে—কি কি লক্ষ্য করা আবশ্যক। অভিনেতার প্রথম ও প্রধান কর্তব্য,—নিজের ( part ) ভূমিকাটি লইয়া আগাগোড়া কণ্ঠস্থ করা। ইহাই কৃতকার্য

হইবার মূলমন্ত্র—( Secret of success )। মুখস্থ যদি না হয়,—অভিনেতা যদি কি কথাগুলি বলিতে হইবে তাহা না জানেন, তাহা হইলে তিনি চরিত্র অভিনয় করিবেন কি প্রকারে, তাহা ত’ বুঝিতে পারি না। রঙ্গমঞ্চে আবির্ভূত হইয়া wings-এর ধারে বৈসিয়া—মন-প্রাণ-শ্রবণ রুখনও বা নয়ন প্রমুটারের চরণে অর্পণ করিলে কি অভিনয় করা হয়? তাহাকে বলে,—“কোন গতিকে মোট ফেলিয়া আসা!” পাছে ভুল হয়,—পাছে কি বলিয়া ফেলি, একরূপ একটা দারুণ ভয় মনোমধ্যে আসিয়া উপস্থিত হয়। সুতরাং, অভিনেতার মূখের ভাব দেখিয়া দর্শকবৃন্দও বুঝিতে পারেন যে, “এ ব্যক্তি বড় ভীত হইয়াছেন—



ইহার দ্বারা অভিনয় সুবিধা হইবে না।” মুখস্থ না করায় তিনি ত’ নিজে মাটি হইলেন,—উপরন্তু তাঁহার Co-actor-গণকেও মাটি করিলেন। হয় ত’ বা ভুলক্রমে অপর একজন অভিনেতার কথা প্রমুটারের নিকটে শুনিয়া নিজের বক্তৃতা ভাবিয়া হঠাৎ দুই লাইন বলিয়াও ফেলিলেন। যাহার বক্তৃতা তিনি হয় ত’ খতমত খাইয়া চুপ করিয়া রহিলেন,—না হয় ত’ পুনরায় যদি তিনি সেই কথাগুলি বলিতে আরম্ভ করিলেন,—তাহা হইলে দর্শকবৃন্দ ভ্রম বুঝিতে পারিয়া হো-হো করিয়া হাসিয়া উঠিলেন; সে দৃশ্যটি একেবারে খারাপ হইয়া গেল।

এরূপ দুঃসাহসিক অভিনেতা Public-Private সকল স্থানেই  
হাস্যরসাত্মক  
ভ্রমাত্মক  
ধারণা  
আছেন। এরূপ ব্যক্তিকে অভিনয় না করিতে  
দেওয়াই কর্তব্য,—তাহাতে সম্প্রদায়ের অত্যন্ত  
দুর্নাম হয়। “অভিনয় করা” মানে  
“( Gesture Posture ) হাব-ভাব দেখান,

বক্তৃতার সহিত হৃদয়ের ভাব ( Feelings ) প্রকাশ করা।” যে কথা-  
গুলি দর্শকবৃন্দকে বলিতে হইবে—তদর্থানুযায়ী হাব-ভাবও তাঁহাদিগকে  
দেখান’ চাই; নইলে, পিতৃশ্রদ্ধে ভট্টাচার্য্যের নিকট হইতে শুনিয়া  
শুনিয়া মস্ত্র আওড়াইলে ঠিক অভিনয় করা হয়না। সুতরাং নিজের  
বক্তৃতাগুলি যদি সম্পূর্ণ আয়ত্তের মধ্যে না থাকে, তাহা হইলে  
অভিনেতা কি প্রকারে হাব-ভাব প্রকাশ করিবেন? অনেকের ধারণা,—  
হাস্য-রসের ভূমিকা ( Part ) মুখস্থ না করিলেও চলে। আমার মতে—  
এ ধারণা অত্যন্ত ভ্রমাত্মক! সত্য বটে, এক একজন এরূপ হাস্য-রসাবতার  
আছেন,—যাহাকে দেখিলামাত্রই দর্শকবৃন্দ হাসিয়া ওঠেন। কিন্তু কেবল-  
মাত্র বিকৃত অঙ্গভঙ্গির দ্বারা—মুখ ভ্যাংচাইয়া দু’টো চান্দটে বাজে কথা  
বলিয়া—(কিবা “কাতু-কুতু” দিয়া) লোককে হাসানো ত’ নাটকভিত্তিকের

উদ্দেশ্য নয়। চৈত্রসংক্রান্তির সংগ্রহ মতন—ভাঁড়ামি করার নাম—হাস্ত-রসের ভূমিকা অভিনয় নয়। তাহা যদি হইত—তাহা হইলে নাট্য-কারগণ এত মাথা ঘামাইয়া হাস্ত-রসের চরিত্র লিখিবার জন্য কথা যোগাইতে কষ্ট স্বীকার করিতেন না। চরিত্র অভিনয় করিতে করিতে হাস্ত-রসের ভূমিকায় কোন কোন সময় দেশ-কাল-পাত্র বুঝিয়া ছ’টো একটা ( Extempore ) কথা খুব খাটিয়া যায় বটে ; কিন্তু সব সময় সে চালাকী খাটে না। এক এক সময় তাহাতে অভিনয় মাটি হইয়া যায়। আমরা একবার ( Curzon Theatre ) কর্জন থিয়েটার ভাড়া লইয়া “কালপরিণয়” নাটক অভিনয় করিয়াছিলাম। একটা দৃশ্বে বৃদ্ধ “শঙ্কু”—(তিনি ছোকরা বলিয়া লোকের কাছে আপনাকে প্রচার করিতে ব্যস্ত) —বাহির হইয়াছেন ; তাঁহার সহিত “ব্রজ” নামক একটি যুবক বাহির হইয়াছে। যে ভদ্রলোক \* “শঙ্কু” সাজিয়াছিলেন—হৃদৈববশতঃ হঠাৎ তাঁহার ( আঁটিবার দোষে ) মুখ হইতে False গোঁপটা খুলিয়া পড়িয়া গেল। সে ভদ্রলোক তখন কি প্রকার অপ্রস্তুত ও লজ্জিত হইয়া পড়িলেন,—তাহা বুঝিতেই পারিতেছেন†। যে বাবুটি বৃদ্ধের সহচর “ব্রজ” সাজিয়াছিলেন†—তিনি co-actor “শঙ্কুর” এই বিপদ দেখিয়া ঝাঁ করিয়া হাসিতে হাসিতে বলিয়া ফেলিলেন, “আরে ছিঃ ঠাকুর্দা ! তোমার আগাগোড়া সবই মিথ্যে ? এতদিনের সাজা গোঁপটাও আজ ধরা প’ড়ে গেল ?” পাঠক ! দেখুন,—শঙ্কু-চরিত্রে এই কথাগুলি এমন সুন্দরভাবে

অভিনেতার

স্বরচিত

ইচ্ছামত

বক্তৃতা

\* স্বর্গীয় প্রমথনাথ ভট্টাচার্য্য।

† গ্রন্থকারের ভাগিনের ৮বলাইচাঁদ মুখোপাধ্যায়।

থাপু খাইয়া গেল—যে, সমস্ত দর্শকবৃন্দ মহানন্দে উক্ত বাবুটীকে প্রশংসা করিয়া উঠিলেন। ঠিক কয়েক বৎসর পরে “নারায়ণী” নামে একখানি নাটক ‡ আমরা ক্লাসিক রঙ্গমঞ্চে অভিনয় করিতেছিলাম। একটা দৃশ্বে “হার্লি” § নামক একজন সাহেব—“রতনরায়” ¶ নামক একজন বৃদ্ধকে যেমন মুণ্ডাঘাত করিতে যাইবেন,—অমনি “হার্লি” অঙ্গুরীয়ে সহিত জড়াইয়া গিয়া একেবারে বৃদ্ধ “রতনরায়ের” পাকা শূঙ্গ বাব্রিচুল খুলিয়া আসিল। সে দৃশ্যটা অত্যন্ত উত্তেজনাকারী ; দর্শকবৃন্দ অভিনয়-ব্যাপারে—ঘটনা-বৈচিত্র্যে মগ্নমুগ্ধবৎ বসিয়াছিলেন। অকস্মাৎ এরূপ দুর্ঘটনায় কেহ কিছু কথা कहিলেন না। যাঁহারা রঙ্গমঞ্চে সে সময় আবির্ভূত হইয়াছিলেন—( সে প্রায় তের-চৌদ্দজন লোক )—তাঁহারা কোনও রকমে “রতনরায়কে” ঘেরিয়া দাঁড়াইয়া পুনরায় মাথার চুল পরিধান করিবার অবকাশ দিলেন। এমন সময় তাহারই মধ্য হইতে একজন সৈনিক-বেশধারী অভিনেতা—ষ্টেজ Dull যাইতেছে মনে করিয়া ( Extempore ) বলিয়া উঠিলেন—“শালা বুড়ো ! এখানে পরচুল পরে চালাকী ক’র্ত্তে এসেছ ?” দর্শকবৃন্দ মজার কথা শুনিয়া হো-হো শব্দে হাসিয়া উঠিলেন বটে ; কিন্তু বুঝিয়া দেখুন,—এমন উত্তেজনাকারী দৃশ্যটা কি ভাবে মাটি হইল ! ইহার পর খুব ভাল ভাল বক্তৃতা কিম্বা ঘটনা থাকিলেও—পূর্বের ন্যায় কিছুতেই আর সে দৃশ্য জমিল না।

অভিনেতা দুই শ্রেণীর আছে ; অবৈতনিক এবং ব্যবসায়ী ( Amateur

‡ স্ক্রোদ প্রসাদের উপস্থাপন—গ্রন্থকার কর্তৃক নাট্যকাারে পরিবর্তিত।

§ ভূমিকার অভিনেতা—স্বর্গীয় জিতেন্দ্র রায়।

¶ ভূমিকার অভিনেতা—শ্রীহরিদাস চট্টোপাধ্যায় ( গুরুদাস চট্টোপাধ্যায় এণ্ড সন্দের অন্ততম স্বত্বাধিকারী )।

and Professional)। কেহ কেহ সখ করিয়া কলাবিজ্ঞার রসাস্বাদন করিতে এবং আমোদ-প্রমোদের জন্ত অভিনয় শিক্ষা করেন এবং অভিনেতা হন,—কেহ বা জীবিকা অর্জনের জন্ত নট-কার্য্যে জীবন উৎসর্গ করেন। অবৈতনিক অভিনেতৃগণ,—যাঁহারা “ন-মাসে ছ-মাসে” কখনও এক-আধ রাত্রি জাগরণ করিয়া অভিনয় করেন,—অভিনয়-কার্য্যে তাঁহাদের স্বাস্থ্যভঙ্গের কোনরূপ আশঙ্কা নাই বলিলেও চলে ; কিন্তু ব্যবসায়ী অভিনেতৃগণ,—যাঁহাদের প্রায় প্রত্যহই রাত্রিজাগরণ করিতে হয়,—তাঁহাদিগের আত্মরক্ষা এবং শরীর রক্ষার জন্ত অনেকগুলি সুনিয়ম এবং বিধি-ব্যবস্থা মানিয়া চলা উচিত। যে কোনও কারণেই হউক—রাত্রিজাগরণে যে মনুষ্যের দেহভঙ্গ হয়, সে বিষয়ে তিলমাত্র সন্দেহ নাই। স্বভাবতঃই রাত্রিজাগরণে মনুষ্যদেহে ধীরে ধীরে বিষের (Slow-poison) সঞ্চার হয় ; সুতরাং সেই বিষের প্রভাব যথাসম্ভব নষ্ট করিবার যদি চেষ্টা না করা যায় এবং তাহার উপর অগ্ন্যাত্ত অত্যাচারে বিষের মাত্রা যদি আরও বাড়াইতে থাকা যায়,—তাহা হইলে রক্ত-মাংস-নির্ম্মিত মনুষ্যদেহ কত দিন স্থায়ী হওয়া সম্ভব ?

অতএব প্রথমতঃ সাধ্যমত চেষ্টা করা কর্তব্য—যাহাতে রাত্রি থাকিতে থাকিতে আপনার শয্যায় আরাম করিয়া নিদ্রামগ্ন হইতে পারা যায়। আমাদের দেশে—বিশেষতঃ বাদ্গালী বাবুরা—কাজ-কর্ম্মশেষে এবং কঠোর পরিশ্রমের পর যথার্থ কেমন করিয়া সম্পূর্ণ বিশ্রাম (Perfect rest) লইতে হয়—তাহা জানেন

রাত্রি জাগরণ না। পাঁচ-সাত-দশজনে বসিয়া হৈ হৈ করিয়া

বাজে কথা কহিয়া বিশেষতঃ গভীর রাত্রে

“আজ্ঞা দেওয়াকে” বিশ্রাম করা বলে না। থিয়েটারের রিহার্সাল্ অথবা অভিনয়-কার্য্যের পর এইরূপভাবে অযথা রাত্রিজাগরণ

করিয়া আমাদের দেশের অভিনেতৃগণ নিজ নিজ স্বাস্থ্যের পরকাল খাইতেছেন।

দিবানিদ্রা শরীরের পক্ষে মহা অপকারী ; সুতরাং দিবাভাগে নিদ্রা যত অল্প হয় ততই মঙ্গল। দ্বিপ্রহরের ভিতর স্নানাহার করিয়া বেলা চারিটা পর্য্যন্ত নিদ্রায় বিশ্রাম লাভ করিলে—দেহ অনেকটা সুস্থ থাকা সম্ভব। কিন্তু রাত্রি চারিটা হউক্ অথবা পাঁচটা হউক্, শেষ রাত্রে অল্পতঃ এক ঘণ্টা যদি ঘুমাইতে পারা যায়, তাহা হইলে রাত্রিজাগরণ-জনিত দেহের গ্লানি অনেক পরিমাণে নিবারণ করা যাইতে পারে। তবে প্রাতঃকাল আটটা পর্য্যন্ত অভিনয়-কার্য্য করিতে হইলে—দিবানিদ্রা ভিন্ন গতান্তর কি ? কিন্তু তাহা হইলেও—সপ্তাহে অল্প চারি রাত্রে নিদ্রার যথেষ্ট সময় পাওয়া যায়।

প্রত্যেক অভিনেতার কর্তব্য—মাদক-দ্রব্য বিষবৎ বর্জ্জন করা। ইহাতে শুধু স্বাস্থ্যহানি নহে—অভিনয়-কার্য্যেও বিশেষ ব্যাঘাত ঘটে। সুরাপান—গঞ্জিকাসেবন প্রভৃতি দূষিত কারণে অভিনেতার চেহারা বিকৃত হইয়া যায় ; চক্ষু কোটরপ্রবিষ্ট হয়, গলার স্বর ভঙ্গ হইতে থাকে,—মুখ কালিমাময় বিবর্ণ হইয়া পড়ে ;

**মাদকতা** ক্রমে ক্রমে অকালে দীপ্ত পড়িতে—চুল পাকিতে আরম্ভ হয় ;—স্মরণশক্তির হ্রাস হয়,

দেহে ভীষণ দুর্বলতা আসিয়া আশ্রয়-গ্রহণ করে। শুনিতে পাওয়া যায়, “অমুক ব্যক্তি নেশা না করিলে আদৌ অভিনয় করিতে পারেন না।” ইহা সম্পূর্ণ মিথ্যাকথা। মাদক-দ্রব্য-সেবনে মস্তিষ্কের বিকার উপস্থিত হয়। ভালরূপ অভিনয় করিতে হইলে মস্তিষ্ক শীতল রাখিতে হয়, মেজাজ খুব নরম রাখিতে হয়। নিজদেহ সম্পূর্ণ নিজের আয়ত্তের মধ্যে রাখিয়া রক্তমণ্ডে আবিস্তৃত হইলে—তবে সর্ব্বদা সুন্দর অভিনয়

করিতে পারা যায়। মাথার ভিতর যদি গোলযোগ ঘটিতে থাকিল, হস্ত-পদাদি অষ্ট অঙ্গ যদি অবাধ্য ভৃত্যের জ্ঞায় শাসনের বাহিরে চলিয়া গেল, তাহা হইলে শ্রেষ্ঠ অভিনেতা কেমন করিয়া সুন্দররূপে অভিনয় করিতে পারেন, তাহা ত' বুঝিতে পারি না। সে অভিনয়—কোনরূপে দর্শকবৃন্দের চক্ষে ধূলিমুষ্টি নিক্ষেপ করিয়া “চৈচিয়ে-মৈচিয়ে হাত-পা নেড়ে কাজ সারা” মাত্র। আর দর্শকবৃন্দ যদি বুঝিতে পারেন, পূর্ণব্রহ্ম ভগবানের অবতার “শ্রীরামচন্দ্র”—“খাঁটি খাইয়া” অথবা “হুইস্কি টানিয়া” নীতাকে বনবাস দিবার উদ্যোগ করিতেছেন এবং একটু একটু টলিতে-ছেন—তাহা হইলেই অস্থির ব্যাপার! যত ভালই অভিনয় করুন না কেন, সেইখানে অভিনয়ের আত্মশ্রদ্ধ হইল আর কি! তাঁহার ত' দুর্নাম হইলই; সঙ্গে সঙ্গে দলের দুর্নাম—রঙ্গালয়ের দুর্নাম—অভিনয়েরও দুর্নাম! গঞ্জিকা, সিদ্ধি অথবা ঐ শ্রেণীর “শুখো নেশাতেও” ক্ষতি কিছু কম নয়। ইহাতেও মস্তিষ্কের বিকৃতি উপাদান করে। বুকের ভিতর ঢিব্ ঢিব্ করে,—গলা শুকাইয়া যায়; স্মৃতির আশ্রয় আপন ইচ্ছামত ভাল করিয়া অভিনয়ও করিতে পারা যায় না। চীৎকার করিলে স্বর বিকৃত হইয়া যায়;—স্বাভাৱিক অঙ্গচালনা করিতে পারা যায় না; দর্শকবৃন্দের প্রতি চাহিয়া দেখিলে—হৃদয়ে আতঙ্ক উপস্থিত হয়। বাহারা অহিফেন-সেবী,—তাঁহারা ত' সকল কাজের বাহিরে গিয়া পড়েন; তাঁহাদের দ্বারা অভিনয়-কার্য্য কোন ক্রমেই সম্ভবপর নয়। তাঁহারা নয়ন মুদ্রিত করিয়া কেবল হাঁকার নলে মুখটি সংলগ্ন করিয়া একস্থানে ধীর-গম্ভীর হইয়া বসিয়া থাকিতে পাইলে আর কিছুই চাহেন না। অভিনেতৃগণের—বিশেষতঃ বাহারা ব্যবসায়ী (অর্থাৎ অর্থোপার্জনের জন্ত অভিনয়-কার্য্য করেন, তাঁহাদের) মাদক-দ্রব্য বর্জনের সঙ্গে সঙ্গে নিজ নিজ রীতি-চরিত্রের প্রতি বিশেষরূপে লক্ষ্য রাখা কর্তব্য। দশ টাকা উপার্জন



গ্রন্থকার-প্রণীত মিনাভা পণ্ডাটাবে অভিনীত—“পেলারামের স্বদেশিতা” নাটকে—“ছোট সাহেবের” ভূমিকায়—বঙ্গবঙ্গমঞ্চের অল্পতম নবযুগ-প্রবর্তক স্বনামধন্য অভিনেতা, অভিনয়-শিক্ষক,—ছায়াচিত্রের খ্যাতনামা প্রযোজক ও নাট্যশিল্পী শ্রীমরেশচন্দ্র মিত্র । উক্ত ছোট সাহেবের ভূমিকায় ইঁহার অভিনয় দোঁপিয়া স্তপ্রসিদ্ধ ইংরাজ সনালোচক মিঃ গর্ডন এন্স, ডাইম্-কীল, বিলাতী “Looker on” পত্রিকায় লিখিয়াছিলেন :—“He played his part well, so well, in fact, that I turned to my friend & said, “Is he really a Sahib in private life ?”





করিব বলিয়া যদি রঙ্গালয়ে প্রবেশ করেন,—বিশ টাকা সেই স্থানের মাহাত্ম্যে যাহাতে ব্যয় না হয়—সেটা লক্ষ্য করা ভাল নয় কি? কলাবিদ্যার উৎকর্ষসাধন করিতে যাওয়াই যদি সাধারণ রঙ্গালয়ে নাম লেখানোর উদ্দেশ্য হয়, তাহা হইলে “অবিদ্যা” হইতে আপনাকে শত হস্ত যোজন দূরে রাখাই বুদ্ধিমান ও বিবেচকের কার্য্য। জগতে লোভন নাই কোথায়? হাতের পাশে টাকার তোড়া পড়িয়া থাকিলেই যে চৌর্য্যবৃত্তি অবলম্বন করিতে হইবে, এমন ত’ কোনও কথা নাই। আপনার মনুষ্যোচিত গাভীর্ঘ্যটুকু বজায় রাখিয়া, মস্তিষ্ক ঠিক রাখিয়া চলিতে পারিলে পতনের কোনও সম্ভাবনা নাই। কর্ম্মস্থলে কর্তব্যপরায়ণ কর্ম্মচারীর মত আচরণ করিলে সকল দিকেই মঙ্গল।

যুরোপে ব্যবসায়ী রঙ্গালয়ের কতকগুলি নিয়মাবলী পাঠকবর্গের নিমিত্ত এই স্থানে উদ্ধৃত করিয়া দিলাম।

১। অভিনেতৃগণ মহলা কিম্বা অভিনয়ের সময় টুপি মাথায় দিয়া

সাজ-ঘরে প্রবেশ করিতে পাইবেন না, কিম্বা

বিলম্বিত

উচ্চৈঃস্বরে কথা কহিতে পাইবেন না। শাস্ত,

রঙ্গালয়ের

ধীর-গভীরভাবে তাঁহারা সাজ-ঘরে গিয়া

নিয়মাবলী

জমায়েৎ হইবেন,—পরে রঙ্গমঞ্চের ভূত্য

আসিয়া আবশ্যিকমত তাঁহাদের রঙ্গমঞ্চে

আবির্ভাবের সময় ডাকিয়া দিবে। অধ্যক্ষ-মহাশয়ের নিকট (অভিনেতা অথবা অভিনেত্রী) কেহই অভিনয়-কার্য্যের সময় কোন কারণেই যাইতে পারিবেন না, অথবা কোনও বিষয়ের নালিশ করিতে পারিবেন না। এই নিয়ম ভঙ্গ করিলে এক শিলিং (অর্থাৎ প্রায় এক টাকা) জরিমানা।

২। প্রমুতার মহলার নির্দিষ্ট সময়ের কথা সকলকে জ্ঞাত করাইবেন এবং প্রত্যেক অভিনেতা অথবা অভিনেত্রী তাঁহার নিকট হইতে জানিয়া

লইবেন,—কখন বা কোন সময়ে মহলা দিবার জ্ঞা আসিতে হইবে।

৩। মাদক-দ্রব্য সেবনের জ্ঞা মহলায় অনুপস্থিত অভিনেতা বাত্রেই এক সপ্তাহের বেতন জরিমানা দিতে হইবে। অথবা কর্তৃপক্ষগণের ইচ্ছামত রজ্জালয় হইতে তাঁহার কক্ষচ্যুতিও ঘটতে পারে।

৪। রঙ্গক্ষেত্রে যথাসময়ে আবিভূত হইতে বিলম্ব করিলে পাঁচ শিলিং জরিমানা।

৫। প্রত্যেক মহলায় কর্তৃপক্ষের আদেশমত অভিনেতা এবং অভিনেত্রীগণকে যথাসময়ে উপস্থিত হইতে হইবে। সাজ-বরের ষড়ী অথবা প্রমটারের ষড়ী দেখিয়া ( তাহারই সময়মত ) কার্য্য করিতে হইবে। প্রথম ডাকে মাত্র দশ মিনিট সময়ের তফাৎ হইলে কিছু বলা হইবে না। বিলম্ব হইলে প্রত্যেক দৃশ্বে দুই শিলিং করিয়া জরিমানা ; অর্থাৎ একটী দৃশ্বে যথাসময়ে বাহির হইতে যদি বিলম্ব হয়, তাহা হইলে অভিনেতার দুই শিলিং জরিমানা, দুইটী দৃশ্বে চারি শিলিং, তিনটী দৃশ্বে ছয় শিলিং, ইত্যাদি।

৬। আপনার ভূমিকা পাঠ করিবার জ্ঞা অথবা দেখিয়া লইবার জ্ঞা যতটা সময় দেওয়া হয়, তাহা ছাড়া যদি কেহ অধিক সময় গ্রহণ করেন, তাহা হইলে তাহার দশ শিলিং জরিমানা।

৭। অভিনয়-কালে কেহ যদি নিজের রচনা ব্যবহার করেন, অথবা নাটকে অনুল্লিখিত অঙ্কায় রসিকতা করিয়া ফেলেন, অথবা কোনরূপ অসত্য কথা উচ্চারণ করেন,—তাঁহার দশ শিলিং জরিমানা।

৮। দৃশ্যপটের পশ্চাত্তাগে কোনও অভিনেতা বা অভিনেত্রী অভিনয়-কাণ্ডের বিগ্ন উৎপাদন করিয়া উচ্চৈঃস্বরে কথাবার্তা কহিলে, তাঁহার দশ

শিলিং জরিমানা। প্রত্যেক অভিনেতা বা অভিনেত্রী, ( যাঁহাকে প্রথম অঙ্কে অভিনয় করিতে হইবে, তিনি ) সাজ-সজ্জা পরিচ্ছদাদি পরিধান করিয়া অভিনয় আরম্ভের দশ মিনিট পূর্বে সাজঘরে প্রস্তুত হইয়া থাকিবেন। দ্বিতীয় অঙ্কে যাঁহাকে অভিনয় করিতে হইবে,—তিনি প্রথম অঙ্ক শেষ হইলে ঐ ভাবে সজ্জিত থাকিবেন। এইরূপ সকলকে প্রত্যেক অঙ্কের আরম্ভের পূর্বে প্রস্তুত থাকিতে হইবে। যাঁহাদের শেষের দুই অঙ্কে অভিনয় করিতে হইবে না, তাঁহারা প্রহসন অভিনয় করিবার জন্ত ঐ ভাবেই সাজ-সজ্জা করিতে আরম্ভ করিবেন। পরিচ্ছদাদি পরিবর্তনের জন্ত দশ মিনিট মাত্র সময় দেওয়া হইবে। এই নিয়মের কোনরূপ ব্যত্যক্রম করিলে দশ শিলিং জরিমানা। *Done*

৯। প্রত্যেক অভিনেতা ও অভিনেত্রীর সাজ-সজ্জা অধ্যক্ষের দ্বারা নির্দ্ধারিত ও নির্ধাচিত হইবে। অধ্যক্ষের বিনামুমতিতে কেহ যদি পোষাকের কোনরূপ পরিবর্তন করেন—অথবা নির্ধাচিত পরিচ্ছদ পরিধান করিতে অসম্মত হন,—তাহা হইলে তাঁহার দশ শিলিং জরিমানা।

১০। প্রম্টার যত্বপি আপনার কর্তব্য পালন করিতে কিম্বা রজ্যালয়ের নিয়ম-লঙ্ঘন অপরাধে অপরাধী কোনো অভিনেতা বা অভিনেত্রীর জরিমানা আদায় করিতে অবহেলা করেন,—তাহা হইলে তাঁহারও দশ শিলিং জরিমানা।

১১। অধ্যক্ষ যাঁহাকে যে ভূমিকা অভিনয় করিতে বলিবেন, তাঁহাকে অবিচারে সেই ভূমিকাই অভিনয় করিতে হইবে। অন্যথা করিলে দশ শিলিং জরিমানা অথবা কক্ষচ্যুতি।

১২। রজ্যালয়ভুক্ত কোন ব্যক্তিই অধ্যক্ষের বিনা অনুমতিতে রজ্যালয়ের কোনও নাটকের পাণ্ডুলিপি অথবা কোনও সঙ্গীত-পুস্তক

নইয়া বাইতে অথবা নকল করিতে পাইবেন না। যদি করেন—তাহা হইলে তাঁহার পাঁচ পাউণ্ড ( অর্থাৎ পঁচাত্তর টাকা ) জরিমানা।

১৩। কোনও অভিনেতা বা অভিনেত্রী যদি অভিনয়-রাত্রে নির্ধারিত নাটক ভিন্ন অপর কোনও নাটকের কোনও গীত গাহেন কিম্বা নির্ধারিত নাটকের কোনও অংশ আপন ইচ্ছামত বাদ দেন, তাহা হইলে তাঁহার এক সপ্তাহের বেতন জরিমানা।

১৪। যদি কোনও অভিনেতা বা অভিনেত্রী অধ্যক্ষ-কর্তৃক পরিত্যক্ত নাটকের কোনও অংশ অভিনয়কালে আবৃত্তি করেন, তাহা হইলে তাঁহার দশ শিলিং জরিমানা।

১৫। রঙ্গালয়-সংলগ্ন কোনও ব্যক্তি যদি অভিনয়-রাত্রে রঙ্গালয়ে উপস্থিত না হন, তাহা হইলে তাঁহার দশ শিলিং জরিমানা অথবা অধ্যক্ষের আজ্ঞানুযায়ী কর্মচ্যুতি হইবে।

১৬। যদি কোনও অভিনেতা বা অভিনেত্রী অসুস্থতা-নিবন্ধন অভিনয়-রাত্রে অথবা মহলার সময় যোগদান করিতে অশক্ত হন, তাহা হইলে অধ্যক্ষের নিকট চিকিৎসকের নিদর্শন-পত্রের সহিত একখানি পত্র পাঠাইতে হইবে। সেই পত্র অধ্যক্ষের এমন সময় হস্তগত হওয়া আবশ্যক, যাহাতে তিনি তাঁহার স্থানে অন্য এক ব্যক্তিকে তাঁহার ভূমিকা অভিনয়ার্থ প্রস্তুত করাইতে পারেন। ক্রমাগত অসুস্থের জন্ত কেহ যদি উপযুক্ত পরিঅনুপস্থিত হইতে থাকেন, তাহা হইলে অধ্যক্ষ ইচ্ছানুযায়ী তাঁহাকে কর্মচ্যুত করিতে পারিবেন। অনুপস্থিতি-বিজ্ঞাপন এবং চিকিৎসকের নিদর্শন-পত্র পাঠাইতে কেহ যদি অবহেলা করেন,—তাহা হইলে অধ্যক্ষ বুঝিবেন, যে, সে ব্যক্তি কর্ম করিবেন না। অসুস্থ ব্যক্তির অনুপস্থিতি-কালের বেতন দেওয়া অথবা না দেওয়া অধ্যক্ষের সম্পূর্ণ ইচ্ছাবীন।

১৭। কোনও অভিনেতা বা অভিনেত্রী রঙ্গমঞ্চে দাঁড়াইয়া অভিনয়-

কালে দর্শকবৃন্দকে কোনও কারণেই সন্মোহন করিতে পারিবেন না। এই নিয়মের ব্যতিক্রম করিলে এক সপ্তাহের বেতন জরিমানা অথবা কর্তৃচ্যুতি।

১৮। রঙ্গালয়-সংশ্লিষ্ট কোনও ব্যক্তি রঙ্গালয়ে কোনও রকম বিরক্তিকরক কাজ করিলে তাঁহার এক সপ্তাহের বেতন জরিমানা কিংবা অধ্যক্ষের ইচ্ছানুযায়ী কর্তৃচ্যুতি।

১৯। যে কোনও সময়ে যে কোনও নূতন নিয়ম প্রচাৰিত হইবে—রঙ্গালয়ভুক্ত সকলকেই অবিচারে তাহা পালন করিতে হইবে।

২০। অভিনেতা ও অভিনেত্রী কোনও ভূত্য অথবা দাসীকে যত্বপি রঙ্গালয়ে সঙ্গে করিয়া লইয়া আসেন,—তাহা হইলে সেই ভূত্য বা দাসীকে কোনও কারণেই দৃশ্যপটের পশ্চাত্তাগে অবস্থান করিতে দেওয়া হইবে না।

২১। দৃশ্যপটের পশ্চাত্তাগে কেহ আপনার ছোট ছেলে-মেয়েকে রাখিতে পাইবেন না।

২২। সমস্ত অভিনেতা বা অভিনেত্রীগণ প্রযুটীরকে আপন আপন বাটীর ঠিকানা জানাইয়া রাখিবেন।

২৩। রঙ্গালয়ে অসংশ্লিষ্ট কোনও ব্যক্তি রঙ্গমঞ্চ দৃশ্যপটের পশ্চাত্তাগে অধ্যক্ষের অনুমতি ভিন্ন কোনও কারণেই যাইতে পারিবেন না।

উপরোক্ত নিয়মাবলী পাঠ করিলে বেশ স্পষ্ট বুঝিতে পারা যায় যে, বিলাতী রঙ্গালয়ে অভিনেতা ও অভিনেত্রী-দলপতির দ্বারা গণকে রত সাবধানে কার্য্য করিতে হয়।  
পড়িয়া Business is Business,—সেখানে খাতির  
শঙ্কপাতিছ চলিবে না। তুমি ভাল গান গাহিতে পার,—  
কিছা তুমি খুব ভাল অভিনয় করিতে পার,

অথবা তুমি খুব ভাল নাচিতে পার,—এবং তোমার নামে রঙ্গালয় লোকে

লোকারণ্য হয় বলিয়া—তুমি থিয়েটারের কর্তৃপক্ষগণের উপর অযথা অত্যাচার করিতে পারিবে না। বিলাতে গুণের যেরূপ কদর করে—দোষের সেইরূপ শাস্তিও প্রদান করে। আমাদের দেশে রঙ্গালয়ে কিন্তু সবই অদ্ভুত। ব্যবসায়ী এবং সখের (উভয় দলের) নাট্য-সম্প্রদায়ে দেখিতে পাওয়া যায়,—যাঁহার যতটুকু গুণ (Qualification) —তিনি সেই পরিমাণ অথবা ওজনে কর্তৃপক্ষ বেচারার প্রতি অত্যাচার করিয়া থাকেন। যাঁহাদের আবার একটু নামডাক আছে—তঁাহারা ত’ দলপতি-মহাশয়ের “হাতে মাথা কাটেন।” কারণ, তঁাহারা বেশ বুদ্ধিতে পারেন যে, “দলপতি যতপি তঁাহাদের অযথা আদার ও অত্যাচার সকল অমানবদনে সহ্য না করেন, তাহা হইলে এখনি অগ্নি থিয়েটারে চলিয়া যাইবে,—ইঁহার দল কাণা হইয়া যাইবে।” পূর্বেই বলিয়াছি—সাধারণ রঙ্গালয়ে একজন নিষ্ঠুর মূর্খ নিরক্ষর নগণ্য ব্যক্তি কোনও কৌশল বা উপায়ে যদি ভাগ্যক্রমে একটা লক্ষ-প্রতিষ্ঠা প্রতিভাশালিনী অভিনেত্রীকে হস্তগত করিতে পারেন,—তাহা হইলে নাট্য-জগতে তঁাহার পসার দেখে কে? তিনিই তখন সেই সুপারিসের জোরে নাট্য-জগতে একাধারে সেক্সপীয়ন্—গ্যারিক্—আরভিং—Manager—Proprietor প্রভৃতি সকলের আসন অধিকার করিয়া বসেন। তিনি অভিনয় করিতে ইচ্ছা করিলে প্রোপ্রাইটার প্রাণের দায়ে তঁাহাকে সর্বশ্রেষ্ঠ ভূমিকা (Main Part) দিয়া থাকেন। দর্শকমণ্ডলী তঁাহার অভিনয় দেখিয়া সমস্তরে একবাক্যে নিন্দাবাদ করিতেছে,—প্রোপ্রাইটার দেখিয়া শুনিয়া—জানিয়া বুদ্ধিয়াও “কাণে তুলো—মুখে চাবি” দিয়া বলিয়া থাকেন। উপায় কি? যদি তঁাহাকে অসন্তুষ্ট করা হয়—তাহা হইলে এখনিই অমন একজন অভিনেত্রী হস্তান্তর হইবে। সখের থিয়েটারের অবস্থা অনেকটা ঐ রকমের বটে।

বিশেষতঃ যিনি স্ত্রী-চরিত্র অভিনয় করেন—তিনি ত' একেবারে “রোম-সম্রাট নেরো”! কথায় কথায় তাঁহার রাগ—মান—অভিমান। তঁ তুষ্ঠ রাখিবার জন্য দলপতিকে। অর্থ ব্যয়। একটা ছোট-খাটো গৃহস্থ সংসারের গ্রাসাচ্ছাদন বেশ সচ্ছলে চলিয়া যায়। তাহার উপর যদি তাঁহার অর্থ উপার্জন করা উদ্দেশ্য হয়, তাহা হইলে ত' আরও সর্বনাশ। অভিনয়-রাত্রে তিনি পলাতক হইয়া রহিলেন; অথবা আপন বাটীতে একটা “ছুতো-নতা” করিয়া দরজায় খিল আঁটিয়া বসিয়া রহিলেন। ভাবার্থ এই যে, “যতপি এই সন্ধ্যার পূর্বে তাঁহার পিতা-মাতা, ভ্রাতা বা পিসিমার হস্তে তিরিশখানি মুদ্রা না দেওয়া হয়,—তাহা হইলে তাঁহারা তাঁহাকে আজ রাত্রে কিছুতেই অভিনয় করিতে দিতে প্রস্তুত নহেন।” এইরূপ এমন একটা প্রচণ্ড গণ্ডগোল বাধান,—যাহা মিটাইতে দলপতির প্রাণান্ত হইবার উপক্রম। এই প্রকার অসংখ্য অন্তায় আকার দলপতিকে বাধ্য হইয়া সহ করিতে হয়। এইরূপ খাতিরে আমাদের বাঙ্গালাদেশে সখের ও পেশাদারী থিয়েটার চলিতেছে। দোষ কাহারও নয়,—দোষ সম্পূর্ণ কর্তৃপক্ষগণের। তাঁহারা হই ত' এই রকম অত্যাচারের কোনরূপ প্রতীকার না করিয়া বরং দিন দিন আরও প্রশ্রয় দিতেছেন। অতএব, এমন অবস্থায় আমাদের দেশের রঙ্গালয়ের (বাঙ্গালা থিয়েটারের) কোনো দিকে কি উন্নতির আশা করা যাইতে পারে? সুতরাং বিলাতী থিয়েটারের মত কড়া আইন-কানুন না হইলে—এ ব্যবসায় দু' দশ বৎসর পরে আর কিছুতেই চলিবে না,—ইহা নিশ্চয়। আর একটা কথা, অভিনেতা ও অভিনেত্রীগণের সহিত প্রোপ্রাইটারের যাহা লেখাপড়া হয়, সে ত' দেখিতে পাই, কিছুই নয়। এই শুনিলাম,—অমুক অভিনেতা বা অভিনেত্রী অমুক থিয়েটারে তিন বৎসরের এগ্রিমেন্ট করিয়া কার্যে নিযুক্ত হইয়াছেন। দুই মাস না যাইতে যাইতে শুনি বা দেখি,—

সেই অভিনেতা বা অভিনেত্রী আবার অল্প এক খিয়েটোরে দিব্য যোগদান করিয়া অভিনয়-কার্য আরম্ভ করিয়াছেন। এ কি রকম এগ্রিমেন্ট করা—তাহা ত' বুঝিতে পারি না। এখন দেখিতেছি ও বুঝিতেছি—আমাদের দেশের প্রোপ্রাইটারগণ কায়দায় না পড়িলে কিছুই করেন না। নানাকারণে—তাহার কর্মচারীগণের গুণ বুঝিয়াও ইচ্ছা থাকিলেও সে সদৃশ্যের প্রশ্রয় ও পুরস্কার দিয়া উঠিতে পারেন না। কুচক্রী কৌশলী ব্যক্তি চক্রান্ত ও কৌশল করিয়া যে যাহার আপন আপন কার্য্যসিদ্ধি করিয়া প্রোপ্রাইটারগণকে “আহাম্মক” বানাইয়া দিতেছেন। অথচ—যাঁহারা যথার্থ ভদ্র ও গুণবান ব্যক্তি—বাক্সালা রজ্জালয়ের কর্তৃপক্ষগণের নিকট তাঁহারা আমল পাইতেছেন না। সুতরাং ভাল লোক—কাজের লোক বাক্সালা খিয়েটোরে ক্রমশঃ লোপ পাইতেছে ও ভবিষ্যতে বাক্সালা রজ্জালয়ে “নেড়ানেড়ির” কাণ্ড ভিন্ন আর কিছুই দেখিতে পাওয়া যাইবে না।

সমিতিকে বহুদিন স্থায়ী করিতে হইলে কয়েকটা জিনিসের প্রতি বিশেষ রকম লক্ষ্য রাখা কর্তব্য। প্রথমতঃ,—যতদূর সম্ভব, প্রতিবেশী

অথবা আত্ম-পরিজন লইয়া দল বাঁধিয়া সমিতি-  
**সমিতি-গঠন-** গঠন করা কর্তব্য। দূর-দেশস্থ কাহারও উপর  
**প্রণালী** নির্ভর করিয়া যদি সমিতি চালাইবার সঙ্কল্প করা

হয়, তাহা হইলে তাহাতে নানাপ্রকার গোলযোগ হওয়ার সম্ভাবনা। যাঁহার সহিত সদাসর্বদা দেখাসাক্ষাৎ হয়,—যাঁহাকে মনে করিলেই তৎক্ষণাৎ ডাকিয়া আনিতে পারা যায়—“পাড়া-প্রতিবেশী” হিসাবে যাঁহার উপর জোর খাটে,—অথবা সে হিসাবে যিনি সহজে চক্ষুলাজ্জার খাতির এড়াইতে পারিবেন না,—সমিতিতে এরূপ লোকের সংখ্যা যত অধিক হয় ততই মঙ্গল। তবে আমি এমন কথা বলিতে চাহিনা যে, অল্প পল্লীর



ভদ্রলোক যদি সমিতিতে স্বেচ্ছায় যোগদান করিতে চাহেন,—তাহাকে দলভুক্ত করা উচিত নয়। দলভুক্ত হউন,—কিন্তু তাঁহার উপর সমিতির অস্তিত্ব—অথবা নাট্যাভিনয় যেন সম্পূর্ণরূপে নির্ভর না করে। তাহা হইলে তিনি যত বড় বন্ধুই হউন—আর সুহৃদুই হউন,—কোনও দিন না কোনও দিন তাঁহার দ্বারা এমন একটা গোলযোগ ঘটিতে পারে যে, যাহাতে দলের কর্তৃপক্ষ বা “পরিচালক” ভদ্রমহোদয়গণ মহাব্যতিব্যস্ত হইয়া পড়িবেন। অবৈতনিক অভিনয়-সম্প্রদায়ে প্রায়ই দেখিতে পাওয়া যায়,—দলস্থ কোন সভ্য দূরদেশে (চাকুরী বা ব্যবসায় বা লেখাপড়া উপলক্ষে) রহিয়াছেন, অথচ তিনি ভাল অভিনয় করিতে পারেন বলিয়া—কর্তৃপক্ষ পত্র দ্বারা তাঁহাকে একটা প্রধান ভূমিকা অভিনয়ার্থ নিয়োজিত করিয়া নিশ্চিন্ত রহিলেন। আশা,—সে ব্যক্তি ছুটি উপলক্ষে বাটী প্রত্যাবর্তন করিয়া অভিনয়-রাত্রে অভিনয় করিয়া দলের সুনাম বজায় করিবেন। তাঁহার স্থলে অপর কোনও সভ্যকে সে ভূমিকা অভিনয়ের জন্য (Duplicate) প্রস্তুত করাইয়া রাখিলেন না। মহলা দিবার সময় ত’ যথেষ্টই অসুবিধা হইতে লাগিল; ইহার উপর কোনও অনিবার্য কারণে সেই অভিনেতা যদি প্রবাস হইতে প্রত্যাবর্তন করিতে না পারিলেন,—তাহা হইলে অভিনয়ে সর্বদিকেই গাওগোল হইল। সুদূর পল্লীগ্ৰামের নাট্য-সম্প্রদায়ে এইরূপ গোলযোগ প্রায়ই ঘটিয়া থাকে। তাঁহাদের মধ্যে হয়ত’ অর্ধেক সংখ্যা সভ্য এইরূপ সুদূর-প্রবাসী; হয়ত’ বৎসরে—পূজার সময় একটীবার মাত্র বাটী আসেন। এরূপ স্থলে—উক্ত সম্প্রদায়ের কর্তব্য, যাহারা (প্রত্যাহ না হউক) অন্ততঃ প্রতি সপ্তাহে শনিবার রবিবারে মহলায় উপস্থিত হইতে পারেন—এরূপ সভ্যগণকে অভিনয়ার্থ নির্দীচিত করা। অথবা এরূপ যদি হয়, সুদূর প্রবাসে একই স্থানে উক্ত সম্প্রদায়স্থ অধিকাংশ সভ্যগণ বাস করেন,—এবং তাঁহারা সেই প্রবাসে

বসিয়া সন্ধ্যার পর সকলে মিলিয়া একত্র হইয়া আপন ভূমিকা মহলা দেন—এবং ছুটিতে দেশে গিয়া দুই-একদিন সকলে মিলিত হইয়া পূর্ণ মহলা ( Full Rehearsal ) দিবার ব্যবস্থা করিতে পারেন,—তাহা হইলে অভিনয়ে অনেক সুবিধা হইতে পারে।

যিনি দলের “নেতা”—তাহার এমন কোনো না কোনো গুণ থাকা আবশ্যক—বাহাতে দলস্থ সকল ব্যক্তিই ( বন্ধু হইলেও ) তাহাকে একটু মাথা করে এবং তাহার কথার বশীভূত হইয়া চলে।

**দলপতি** হয় তাহাকে “নাট্যাভিনয়ে” দলের সকলের অপেক্ষা অধিক পারদর্শী হইতে হইবে, অথবা কেমন করিয়া পাঁচজনকে লইয়া তাহাদের তুষ্টি করিয়া সমিতির কার্য চালাইতে হয়—এ সম্বন্ধে তাহার বিশেষ রকম একটা অভিজ্ঞতা থাকা চাই। দলপতিকে যদি দলের লোক না মানিয়া চলে—তাহা হইলে পৃথিবীতে কখনও কোনও কার্য সাধিত হইতে পারে কি ?

সমিতিগঠন করিয়া সঙ্গে সঙ্গে কার্য-নির্বাহের জন্ত একটা মোটামুটি নিয়মাবলী একপভাবে প্রস্তুত করা কর্তব্য যে, কোন ভদ্রলোকের পক্ষে

**সমিতির  
নিয়মাবলী**

সে নিয়ম পালন করা কষ্টকর না হয়। নিজের ওজন করিয়া নিয়মপালন করিবার জন্ত সত্য-গণকে বাধ্য করিবার চেষ্টা করিলে অথবা “রুদ্রমূর্ত্তি পণ্ডিত-মহাশয়ের” মত “বেতের আগায়” সকলকে নিয়ম-পালন করাইবার জন্ত তৎপর হইলে,—দল ভাঙ্গিয়া যাইবার বিশেষ সম্ভাবনা। মনে করুন লিখিত নিয়মাবলীর—( Rules and Regulation ) মধ্যে আছে যে—“সমিতি-গৃহে মহলার সময় কেহ হাসিতে বা কথা কহিতে পারিবেন না।” যদি কেহ একবার সে নিয়ম লঙ্ঘন করিয়া ইঠাৎ উচ্চহাস্য করিয়া ওঠেন অথবা কোনও ভদ্রলোকের সহিত দুটো কথা



রবীন্দ্রনাথের “গৃহ-প্রবেশ” নাটকে “যতীনের” ভূমিকায়  
বঙ্গরঙ্গমঞ্চের অত্যন্তম নবযুগ প্রবর্তক—স্বনামধন্য অভিনেতা,-



কহিয়া ফেলেন, তৎক্ষণাৎ কি তাঁহার নাম কাটিয়া তাঁহাকে বা তাঁহাদের সমিতি হইতে বিদায় করিয়া দিবার ব্যবস্থা করা উচিত? বাস্তবিক যদি মহলার সময় কেহ গোলমাল করেন,—তাঁহাকে ছুটো মিষ্ট-বাক্যে বুঝানই শ্রেয়ঃ। মহলার সময় পাঁচজনে কথা কহিলে অভিনয়-শিক্ষার বিশেষ ক্ষতি হয়,—একথা তাঁহাকে ভদ্রভাবে বুঝাইয়া দিলে—তিনি কি নিরস্ত হইবেন না?

কার্য-নির্বাহের অথ একজন ম্যানেজার (Manager), দুইজন সেক্রেটারী এবং একজন ডিরেক্টর নির্বাচিত করিয়া, পরস্পরকে পৃথক্ পৃথক্ কার্যভার দিলে সমিতির সকল কার্যই সুচারুরূপে নির্বাহ হইতে পারে। ম্যানেজার

### কার্য-নির্বাহক

অথবা সেক্রেটারী—অথবা ডিরেক্টর,—“কাগজে কলমে” নামে নামেই রহিলেন, আর সমস্ত সভ্যগণ জনে জনে সেক্রেটারী, ম্যানেজার, ডিরেক্টর হইয়া সমিতিতে সকল কার্যেই এবং সকল কথাতেই হস্তক্ষেপ আরম্ভ করিলেন;—এরূপ ব্যাপার হইলে—সে সমিতির পরমায়ু বৎসরের অধিকও পৌঁছায় না। যোগ্যব্যক্তি দেখিয়া সম্মান করিব বলিয়া, মানিয়া চলিতে প্রতিশ্রুত হইয়া তবে যোগ্যজনকে যোগ্যপদে যখন সকল সভ্য একমত হইয়া স্বেচ্ছায় প্রতিষ্ঠিত করিয়াছেন, তখন কার্যক্ষেত্রে তাঁহাদের কার্যে হস্তক্ষেপ অথবা অনধিকার চর্চা করিবার প্রয়োজন কি? বিবাদ-বিসম্বাদ অথবা তাঁহাদের সম্মানে আঘাত না করিয়া—উক্ত অবৈতনিক কর্মচারীগণকে তাঁহাদের দোষ বা ভুল দেখাইয়া যদি ভদ্রভাবে সে দোষ বা ভুলের প্রতীকার করিবার চেষ্টা করা যায়, তাহা হইলে অনেকটা সুফল হওয়া সম্ভব নয় কি?

সমিতির আর একটী প্রধান নিয়ম থাকা উচিত যে, কোনও সভ্য অনুরোধে অথবা খাতিরে পড়িয়া অথ কোনও সমিতির অভিনয়ে

যোগদান না করেন। এক দলে নাম লিখাইয়া অপর দলে অভিনয় করিয়া বেড়াইলে অভিনেতারও দুর্নাম ঘটে এবং উভয় দলেরই শৃঙ্খলা থাকে না। একরূপ অভিনেতা হাজার ভাল সমিতির সভ্যের অপর দলে অভিনয় করুন—তথাপি তাঁহাকে দলভুক্ত করা কৰ্ত্তব্য নয়। আমি একরূপ সহস্র সহস্র দৃষ্টান্ত দেখিয়াছি। কোনও পল্লীতে কতকগুলি ভদ্রলোক একটি অবৈতনিক সম্প্রদায় গঠিত করিলেন। অভিনয় সর্বোৎকৃষ্ট করাইবার জ্ঞ—তিনি এ পাড়া সে পাড়া—এ দেশ ও দেশ,—নানাস্থান হইতে ভাল ভাল অভিনেতা সংগ্রহ করিয়া একবার অভিনয় করিয়া খুব “বাহবা” লইলেন। তাহার পর—দু’দিন না যাইতে যাইতে শুনিলাম,—“ও পাড়ার অমুক—যিনি নায়ক অথবা নায়িকা সাজিয়া—ছিলেন,—তাঁহাকে আর পাওয়া গেল না ; সুতরাং অভিনয় বন্ধ হইয়া দল উঠিয়া গিয়াছে।” একরূপ করিয়া লাভই বা কি ? পরের চাহিয়া—ভিক্ষা করিয়া—একদিন দু’দিনের জ্ঞ “জুড়ি চড়িয়া” নবাবী করা ভাল, না, নিজের রোজগারের পয়সায় “থার্ড” ক্লাশ্ গাড়ীতে চড়িয়া চিরদিন মোটা চালে চলা ভাল ? কিম্বা ক্ষমতা না হইলে, পায়ে হাঁটিয়া বেড়ানই যুক্তিসঙ্গত ? অবৈতনিক সম্প্রদায়ে এমন এক-একটি অভিনেতা দেখিতে পাওয়া যায়, যাহাদের “অভিনয়-পাগলা” (Theatre-mania)—বলিলেও অত্যাক্তি হয় না। নানাপুষ্পবিহারী পরিমললুক্ক অলিকুলের জায়—ইঁহারা সৰ্ব্বত্র অভিনয় করিয়া বেড়ান। এক সম্প্রদায়ে ধৈর্য্য অবলম্বন করিয়া (steadily) ইঁহারা কিছুতেই থাকিতে পারেন না। যেখানে একটি নূতন দল বসিবে, অমনি সেইখানে ইঁহাদের মূর্ত্তি বিরাজমান। এই সকল “আড্ডা-বাঁটা” সৌখীন অভিনেতৃ-প্রবরণ মনে করেন,—এটা বুঝি বড় পৌরুষের কাজ ! বস্তুতঃ,

এইরূপ লোক দলে থাকিলে—দল ভাঙ্গিয়া যাওয়ার যথেষ্ট সম্ভাবনা আছে। এ প্রকার অভিনেতা সর্বতোভাবে বর্জনীয়। কোনও কারণেই এরূপ অভিনেতাকে দলে যোগদান করিতে দেওয়া কর্তব্য নয়।

অতএব, সমিতিগঠন করিবার সময় সভ্যগণের অভিনেতৃ-নির্বাচন করাই বড় কঠিন ব্যাপার। “আড্ডা-ঘাঁটা” লোক দলে যত না থাকে, ততই মঙ্গল। অবৈতনিক সম্প্রদায়ের আর এক বিপদ,—“জ্বী-চরিত্র” অভিনয়ের জ্ঞা যাহাকে তাহাকে খোসামোদ করা! পূর্বেই বলিয়াছি,

### অভিনেতৃ নির্বাচন

—এই জ্বী চরিত্র অভিনয়েই যত গণ্ডগোল  
বাধে। যাহাকে জ্বী-চরিত্র মানায়,—যিনি  
হয়ত' একটু গাহিতে পারেন—অথবা

বামাকণ্ঠে একটু বক্তৃতা করিতে পারেন,—তিনি খোসামোদ এবং তৈলমর্দনে এরূপ গরম হইয়া উঠেন যে, তাহার “আঁচে” দলের সকলের প্রাণ ওষ্ঠাগত। এ দায় সহ্য করিতেই হইবে,—না হইলে উপায় কি? যে গরু দুধ দিবে, তাহার একটু আধটু চাটু না সহিলেই বা চলিবে কেন? এ স্থলে দলপতির একটু কুতিত্ব থাকিলে,—একটু গাঙ্গীর্ঘ্য, একটু “রাশভারি” থাকিলে, বোধ হয় ততটা ক্রেশভোগ করিতে হয়না। তবে ইহা বিশেষরূপে লক্ষ্য রাখিতে হইবে যে, জ্বী চরিত্র উৎকৃষ্টরূপে অভিনয় করাইবার জ্ঞা একটা “চরিত্রহীন নেশাখোর ইতর-ঘেসাঁ হতভাগা ছোকরা” দলের মধ্যে আসিয়া না পড়ে। এ ক্ষেত্রে যদি দলভুক্ত কোনও ভদ্র শিক্ষিত যুবকের দ্বারা সেই জ্বী-চরিত্র “মোটামুটি” রকমেও অভিনীত হয়,—সেটা বরং সহস্রগুণে প্রার্থনীয়। সেই ভদ্র যুবককে লইয়া একটু অধ্যবসায়ের সহিত প্রত্যাহ জ্বী-চরিত্র অভিনয়ের মহলা দেওয়া হইলে, সকল দিকেই মঙ্গল। নতুবা যদি ক্ষমতা হয়,—

তাহা হইলে “স্ট্রী-চরিত্র” অভিনয় করাইবার জ্ঞান বেতন দিয়া লোক রাখিলে সকল দিকেই নিরাপদ।

দিবারাত্রি “নেশার-আজডার” মত সমিতি-গৃহ খুলিয়া রাখা কোন মতেই যুক্তিসঙ্গত নহে। তাহাতে অনেক কুফল ফলিবার সম্ভাবনা।

**সমিতি-গৃহে**

**সমবেতের**

**সময়**

সুকুমারমতি বালকগণ যদি এইরূপ সমিতিতে যোগদান করে, তাহা হইলে তাহাদের লেখা-পড়ার বিশেষ ক্ষতি হয়। তাহারা স্কুল পালা-ইয়া বেলা দ্বিপ্রহরে সমিতি-গৃহে আসিয়া যদি আপনার ইহকাল নষ্ট করে, তাহা হইলে লোকে সমিতির কর্তৃপক্ষ-গণেরই বদনাম দিবে। সুতরাং, একটা অবসর-উপযোগী নির্দিষ্ট সময়ের ভিতর সমিতি-গৃহ সভ্যগণের জ্ঞান উন্মুক্ত রাখাই বিধেয়। বেলা পাঁচটা হইতে রাত্রি দশটা পর্য্যন্ত প্রত্যহ সমিতি খোলা থাকা উচিত। ছাত্রগণ যদি ইহাতে যোগদান করেন—তাহা হইলে তাঁহারা সন্ধ্যা সাতটার পূর্বেই যাহাতে স্ব স্ব গৃহে ফিরিয়া পড়াশুনায় মনোনিবেশ করেন,—সে বিষয়ে কর্তৃপক্ষগণের বিশেষ লক্ষ্য রাখা আবশ্যক। আর রাত্রি দশটার পর সমিতি-গৃহে বসিয়া বসিয়া বাজে গল্প করিয়া প্রত্যহ রাত্রি বারটা একটা বাজাইয়া গৃহে যাওয়া কাহারও কর্তব্য নয়। এ সমস্ত নিয়ম যাহাতে যত্নসহকারে পালিত হয়,—নেতৃগণ সে বিষয়ে যেন বিশেষ লক্ষ্য রাখেন।

সভ্যগণ মাত্রেই সমিতি-পরিচালন-ব্যয়ের জ্ঞান প্রতি মাসে যথাসাধ্য

**সমিতি**  
**পরিচালনের**  
**অর্থ**

কিছু টাকা দিলে—ইহার স্থায়িত্ব স্বপক্ষে আর কোনও গোলমাল থাকে না। দেশের লাঠি একের বোঝা! সুতরাং “দেশে মিলে করি কাজ, হারি জিতি নাহি লাজ।” পয়সা সকলেরই দেওয়া উচিত,—তাহা হইলে দিন দিন সমিতির উন্নতি-সাধন



করা যাইতে পারে। একজন বড়লোক ধরিয়া কত দিন চলে ? মাহুঘের সখ্ কিছু চিরদিন থাকেনা ; বড়লোকেয় আজ সখ্ হইয়াছে,—তাই তোমার সমিতির জ্ঞা একেবারে পাঁচ শত টাকা দান করিলেন। কাল তাঁহার সখ্ ফুরাইয়া গেলে—মাথা খুঁড়িলেও তাঁহার নিকট হইতে একটা টাকা চাঁদাও আদায় করিতে পারিবে না। তাহা হইলে ত' সমিতি সেই দিনই উঠাইয়া দিতে হয় ; সুতরাং সকলেরই কিছু কিছু চাঁদা দিয়া,—সমিতির তহবিল পূর্ণ না হউক,—“ভারি” করিয়া রাখা আবশ্যক।

সমিতির যিনি কোষাধ্যক্ষ অথবা আয়ব্যয়ের হিসাব করেন এবং সভ্যগণের নিকট হইতে চাঁদা সংগ্রহ করেন,—সমিতির স্থায়ীত্ব তাঁহারই উপর সম্পূর্ণরূপে নির্ভর করে। প্রত্যেক মাসে প্রত্যেক সভ্যের নিকট হইতে তাঁহার তাগাদা করিয়া চাঁদা সংগ্রহ করা কর্তব্য। এমন হয়ত' অনেক সভ্য আছেন (যদিও তাঁহাদের সংখ্যা অতি অল্প), যাঁহাদের নিকট হইতে চাহিতে হয়না,—অর্থাৎ তাঁহারা ঠিক মাসের শেষেই বা যথাসময়ে নিয়মিতরূপে চাঁদা দিয়া থাকেন। কিন্তু বাঙ্গালী—সকল সময়ে সে কর্তব্যটুকু ঠিক ওজন করিয়া পালন করিতে পারেন না। ভদ্রলোক আলস্যবশতঃই হউক অথবা “আপাতত টানাটানি” বুঝিয়াই হউক—‘হয়ত’ এক মাসের চাঁদা বাকী রাখিলেন ; তাগাদা না হওয়াতে দ্বিতীয় মাসেরটাও বাকী পড়িল,—ক্রমে তৃতীয় মাস,—ক্রমে চতুর্থ ; এইরূপে মাসকতক বাকী পড়াতে “ভিজা কবল ভারি হইয়া উঠিল” ;—তখন সত্যি তাঁহার পক্ষে সে টাকা দেওয়া বড়ই কষ্টকর হইয়া দাঁড়াইল। সমিতির কর্তৃপক্ষগণ তখন তাগাদা আরম্ভ করিলেন। কারণ ইহা “Debt of honor”,—ইহাতে নালিশ চলেনা। আর বাঙ্গালী টাকা কড়ির বিষয়ে “অনার-টনারের” বড় ধার ধারেন না। চাঁদা বাকী পড়াতে এবং তাগাদার হাত হইতে নিষ্কৃতি লাভের জ্ঞা বেচারী অগত্যা তখন সমিতির

সহিত সংশ্রব ত্যাগ করিলেন। অতএব দেখুন—এইরূপে যদি সভ্যের সংখ্যা ক্রমশঃ হ্রাস হইতে থাকে—তাহা হইলে সমিতি কয়দিন স্থায়ী হওয়া সম্ভব? সুতরাং কার্য-নির্বাহকগণের বিশেষ দৃষ্টি রাখা আবশ্যক—যেন, কোন মতেই কাহারও নিকট কোনও মাসের চাঁদা বা কী পড়িয়া না যায়।

সমিতির নিত্যনৈমিত্তিক খরচের জন্য বহুাড়ষর সর্বতোভাবেই পরিত্যাগ করা বিধেয়। মহলা-গৃহে বসিবার জন্য “তাকিয়া” এবং সভ্যগণের সেবার জন্য যদি “তামাকুর” ব্যবস্থা থাকে, তাহা হইলে সে স্থলে নাট্য-কলার চর্চা কোন মতেই সম্ভব হইতে পারে না। একে বাদলাই,—তাহার উপর যদি পরিষ্কার বিছানায় “তাকিয়া এবং গুড়গুড়ি” পায়—তাহা হইলে কেহ কি আর বসিয়া থাকিবে? সকলেই সারি সারি হাঁসপাতালের রোগীর মত সেইখানে হস্ত-পদ বিস্তার করিয়া একেবারে শয়নে “পদ্মনাভ” অরণ করিবেন! সুতরাং এরূপ অরহস্য অভিনয়-শিক্ষা করিবেই বা কে—অথবা শিক্ষা দিবেই বা কে?

যাঁহাদের অভিনয় অথবা নাট্যকলা-চর্চা-সম্বন্ধে আদৌ সখ্ নাই,— তাঁহাদেরও সমিতির সভ্য-শ্রেণীভুক্ত করা যাইতে পারে; কিন্তু কোন মতেই অভিনয়ে (কোন ভূমিকা দিয়া) যোগদান করাইবার জন্য চেষ্টা করা কর্তব্য নয়। খাতিরে এ সমস্ত কার্য চলে না। যাঁহার সখ্ আছে—উদ্বম আছে—উৎসাহ আছে,—তিনি অভিনয়-সম্বন্ধে সম্পূর্ণ অজ্ঞ হইলেও তাঁহাকে শিখাইয়া পড়াইয়া লইলে সমিতির পক্ষে অত্যন্ত মঙ্গলকর।

প্রত্যহ সন্ধ্যার পর সমিতি-গৃহে সভ্যগণের উপস্থিত হওয়া নিত্য প্রয়োজনীয়। যাঁহার কোনও সাংসারিক বা বৈষয়িক কাজ-কর্ম আছে,— তাঁহাদের সে সকল উপেক্ষা করিয়া আমোদ করিতে বলি না। কিন্তু যাঁহার অন্তরস্থানে গিয়া অনর্থক “গাল-গল্প” করিয়া অবসরটুকু বাজে নষ্ট করেন,—তাঁহাদের প্রতি এই বক্তব্য,—তাঁহারা সমিতিতে আসিয়া সেই

খানেই একটু সঙ্গীতাদি-চর্চা অথবা নাট্য-চর্চা অথবা অভিনয়ে যদি কোন ভূমিকা লইয়া থাকেন—তাহার ইহলা দিয়া—কিছা কোনরূপ বাস্তব সুরের যত্ন শিক্ষার চেষ্টা করা উচিত। শুধু ইহাতে কলাবিদ্যার উন্নতি-সাধন নয়, শরীর ও মন খুব সুস্থ থাকে। সমস্ত দিবসের কঠোর পরিশ্রম-জমিত অবসাদও বিনষ্ট হয় এবং প্রাণেও বেশ একটু প্রফুল্লতা লাভ হইয়া থাকে।

কেমন করিয়া অভিনয় করিতে হয়, অভিনয়ে কোন্ কোন্ দোষগুলি বর্জন করিবার চেষ্টা করা কর্তব্য, কাহাকে কোন্ ভূমিকা দিয়া অভিনয় করাইতে হয়, ইত্যাদি সম্বন্ধে পরো  
**সমিতির**  
**ডিরেক্টর**  
 আলোচনা করিব। এক্ষেত্রে সমিতির শিক্ষক  
 ( Director )-সম্বন্ধে কিছু বলিবার আছে।

অভিনয়-শিক্ষায় তাঁহারই দায়িত্ব সম্পূর্ণ। তিনি যদি নিজে গাহিতে বাজাইতে—ভাল রকম বক্তৃতা করিতে পারদর্শী হন, তাহা হইলে তাঁহার শিক্ষকের পদ গ্রহণ করাই কর্তব্য। তাহা হইলে সমিতির কোনও বিষয়ে শিক্ষালাভ করিবার জ্ঞান পরের মুখাপেক্ষী হইয়া পড়িয়া থাকিতে হয়না। কিন্তু অদৃষ্টক্রমে এক লোকের একাধারে সকল গুণ প্রায় থাকেনা। এরূপ প্রায় দেখা যায়,—যিনি হয়ত' খুব ভাল অভিনয় ( Act ) করিতে এবং শিখাইতে জানেন, তিনি হয়ত' গানের কিছুই বোঝেন না,—সুরেরও কোনও ধার ধারেন না। যিনি হয়ত' সঙ্গীত-বিদ্যায় খুব পারদর্শী,—তিনি হয়ত' নাটকের কোন কথা উচ্চারণ করিতে পারেন না। সুতরাং এ ক্ষেত্রে—একজন নাট্য-শিক্ষক—একজন সঙ্গীত-শিক্ষক—এবং ( আবশ্যক হইলে ) একজন নৃত্য-শিক্ষকেরও খুব প্রয়োজন। এই তিন ব্যক্তি যদি সমিতির দলভুক্ত হন,—তাহা হইলে অভিনয়ে সোণায় সোহাগা মিশিয়া গেল। আর

যদি বাহিরের লোক আনিয়া এ কার্য সম্পাদা করিতে হয়, তাহা হইলে কর্তৃপক্ষগণ এইটুকু বিশেষরূপে লক্ষ্য করিবেন যেন, ভদ্রলোক ধরিয়া এ সমস্ত কার্য সাধিত হয়। একই মতল মদ দিব বলিয়া মাষ্টার আনিবার আবশ্যক নাই; মুহূর্হু গাঁজা ও রাব্‌ড়ীর লোভ দেখাইয়া অপেরা মাষ্টার না আনাই ভাল। এক ফাইন্‌ কোকেনের ব্যবস্থা করিয়া ড্যান্সিং-মাষ্টার আনার চেয়ে নৃত্য-চর্চা উঠাইয়া দেওয়াই সর্বতোভাবে বিধেয়। এমন কথাই হইতে পারে না যে, দলের মধ্যে কেহই আদৌ অভিনয় করিতে জানেন না, অথবা একটু আধটু সঙ্গীত-বিদ্যায় কাহারও কোনরূপ অভিজ্ঞতা নাই। যঁহারা কিছু জানেন, নাট্যাভিনয়-সম্বন্ধে দলের সমস্ত সভ্যগণের অপেক্ষা তাঁহারা যদি শ্রেষ্ঠ হন, তাহা হইলে তাঁহারাই সমিতির শিক্ষকতা-কার্য করুন; কিন্তু তাঁহারা ভিতরে ভিতরে জ্ঞানবুদ্ধির জ্ঞান বিশেষরূপে চেষ্টিত হইতে থাকুন। সাধনায় সিদ্ধিলাভ হইয়া থাকে। চেষ্টা করিলে সংসারে কি না হইতে পারে? অবৈতনিক নাট্য-সম্প্রদায়ে প্রায়ই দেখিতে পাওয়া যায়,—যিনি উদ্যোগ-আয়োজন করিয়া দল বসান, তিনিই একেবারে সেই দলের নাট্যাচার্য্য (Dramatic Director) হইয়া পড়েন,—তা তিনি অভিনয় বা নাটক-সম্বন্ধে কিছু জামুন আর নাই জামুন। কাল হয়ত' তিনি কোনো সম্প্রদায়ে থাকিয়া একটা সামান্য ভূমিকা লইয়া একরাত্রি মাত্র অভিনয় করিয়াছেন। আজ আর সেভাবে সাধারণ সভ্যের (ordinary member) মত কোনও শিক্ষকের অধীনে থাকিয়া অভিনয়ে আনন্দ করিতে প্রস্তুত নহেন। একেবারে মুক্কি হইয়া—প্রোগ্রামের তলায় (Dramatic Director) অর্থাৎ নাট্যাচার্য্যরূপ মহাধেতাব লাভের জ্ঞান ব্যতিব্যস্ত। তৎক্ষণাৎ তিনি—যেখানে তাঁহার হাতেখড়ী হইয়াছে—সেই সম্প্রদায় ত্যাগ করিয়া আবার একটা ক্লাব

নাট্য-জগতে যথার্থ-ই একরূপ উন্নতিলাভ করিতে পারা যায়,—যাহা লক্ষ লক্ষ সুদক্ষ শিক্ষাদাতা অথবা শিক্ষা-গ্রন্থের সাহায্যেও হইতে পারে না। নাট্যশালা অথবা রঙ্গমঞ্চ কি? সেখানে কি হয়? সেখানে কি দেখিতে পাওয়া যায়? এই সমগ্র বিশ্বব্রহ্মাণ্ডের নরনারী-চরিত্রের ভিন্ন ভিন্ন চিত্রই ত' নাট্যশালার রঙ্গমঞ্চে বিকশিত হইয়া থাকে! সেই জগুই সেক্সপীয়র বলিয়াছেন, "The world is a stage and all the men and women are players!" ভাল,—তাহাই যদি হয়,—তাহা হইলে কোন্ চরিত্র কিরূপ ভাবে রঙ্গমঞ্চে ফুটাইতে হইবে—তাহা শিক্ষার জ্ঞাত শিক্ষকের কাছে অত মাথা খুঁড়িবার প্রয়োজন কি? চেষ্টা করিলে যখন বাস্তব-জগতে প্রতিদিন চক্ষুর সমক্ষে আসল এবং স্বাভাবিক চিত্রসমূহ দেখিতে পাওয়া যাইতে পারে,—তখন "নকল" দেখিয়া শিক্ষা করিবার আবশ্যক কি? মনে করুন, একজনকে "ইংরাজের" ভূমিকায় অভিনয় করিতে হইবে। যিনি শিক্ষা দিতেছেন—তিনি বাঙ্গালী; কিছুতেই তিনি সাহেবের নিখুঁত চিত্র দেখাইতে পারিতেছেন না। তাহার উপর তাঁহার (অর্থাৎ শিক্ষক-মহাশয়ের) নিকট অভিনেতা যাহা দেখিলেন,—সেটুকু সমস্তই নিখুঁতভাবে অনুকরণ করিতে পারিলেন না,—অনেকটা বাদ পড়িল। সুতরাং "আসল" হইতে তাহা হইলে—হোমিওপ্যাথি-মতে Mother Tincture হইতে দুই শত অথবা পঞ্চশত Dilution হইয়া দাঁড়াইল। ইহা অপেক্ষা যদি পথে, হাটে, মাঠে কিসা অফিসে অথবা কলেজে ইংরাজের কথাবার্তা, চালচলন, ভাবভঙ্গী, গতিবিধি মনোযোগের সহিত পর্যবেক্ষণ করা যায়,—কতটা তাহা হইলে শিক্ষালাভ হওয়া সম্ভব,—মনে মনে বুঝিয়া দেখুন। মানুষ ক্রোধোন্মত্ত হইলে,—কিসা অতিশয় আনন্দলাভ করিলে,—কিসা শোকাচ্ছন্ন হইলে,—

অথবা রোগাক্রান্ত হইলে, অনাহারে থাকিলে,—ক্ষুধার্ত হইলে,—  
 আঘাত পাইলে কিরূপ মুখভাব করে,—বুদ্ধিমান অভিনেতা অথবা  
 বুদ্ধিমতী অভিনেত্রী মাঝেই সে সমস্ত নিজ নিজ গৃহে অথবা ঘর-  
 সংসারে বসিয়া ভালরূপই শিক্ষা করিতে পারেন। অনেকে বলেন—  
 অভিনেতার প্রধান কর্তব্য স্বাভাবিক রূপ অভিনয় করা। সকল  
 শ্রেণীর নাটক অভিনয়ে আমার মনে হয় একথা খাটে না। পৌরাণিক  
 নাটক—ঐতিহাসিক নাটক—গার্হস্থ্য নাটক অভিনয়ে বিভিন্ন ধারা  
 থাকা উচিত। পৌরাণিক নাটকের অধিকাংশ স্থল পক্ষে রচিত হয়।  
 ঐতিহাসিক নাটকে—( অনেক ক্ষেত্রে বীর-চরিত্রের সংখ্যা অধিক থাকে  
 বলিয়া ) ভাবারও বিশেষ রকম ভারতম্য থাকে। কেবল গার্হস্থ্য নাটকে  
 —নিতান্ত যেখানে নিত্য-নৈমিত্তিক গৃহস্থ-ঘরের ঘটনা থাকে—সে সব  
 স্থলে স্বাভাবিক অভিনয় অপরিহার্য। পৌরাণিক-ঐতিহাসিক নাটকে  
 এমন সব দৃশ্য আছে—যেখানে স্বাভাবিক অভিনয় না করিলে—  
 কিছুতেই চলেনা। পুত্রশোকাতুরা নারী মৃত-পুত্রকে দেখিয়া কি  
 ভাবে “আছাড়ি-পিছাড়ি” খান, অভিনয়-কালে সকল শ্রেণীর নাটকেই  
 সেটুকু সম্পূর্ণ স্বাভাবিক না হইলে কিছুতেই দর্শকের মন উঠিবে  
 না। আমি একটা বালকের কথা জানি এবং তাহার অভিনয়-শিক্ষা  
 প্রত্যক্ষ করিয়াছি। ছেলেরা যে বাড়ীতে থাকিত, ঠিক তার পাশের  
 বাড়ীতে তাহারই সমবয়স্ক একটা ছেলের হঠাৎ মৃত্যু হয়। পূর্বোক্ত  
 বালকটী সে সময় আহার করিতে বসিয়াছিল। যে বাটীতে ছেলের  
 মৃত্যু হয়, সে পরিবারবর্গের সঙ্গে কোনো জানাশুনা বা পরিচয়  
 ছিল না। হঠাৎ পাশের বাড়ীতে কান্নাহাটীর রোল উঠিতেই—  
 সেই ছোকরা অর্ধভুক্ত ভাতের থালা ফেলিয়া উচ্ছিষ্ট হস্ত-মুখ না  
 ধুইয়া একেবারে সেই বাটীর অন্তর-মহলে যেখানে মৃতদেহ ছিল—

সেইখানে গিয়া উপস্থিত। উনিশ-কুড়ি বছরের ছেলে হঠাৎ মারা পড়িয়াছে,—অভাগিনী জননী তাহার মৃতদেহের উপর পড়িয়া যে ভাবে আর্তনাদ করিতেছে—সেই অভিনয়-শিক্ষার্থী বালক বাহুজ্ঞানশূন্য হইয়া অনিমেঘ-নয়নে প্রায় দুই ঘণ্টাকাল সেই মর্মান্তিক দৃশ্যভিনয় দেখিতে লাগিল। মৃতদেহ লইয়া সকলে দাহ করিতে চলিয়া গেল,—শিক্ষার্থী বালক তখনও সেই ঘরে দাঁড়াইয়া মৃত বালকের মাতার বিলাপ লক্ষ্য করিতেছে। শেষে যখন বাড়ীর অত্যাগ্ন মেয়েছেলেরা তাহাকে সে স্থান ত্যাগ করিতে বলিল, তখন তাহার চৈতন্য ফিরিয়া আসিল; সে অত্যন্ত লজ্জিত এবং অপ্রস্তুত হইয়া সে স্থান হইতে চলিয়া গিয়া—মুখ-হাত ধুইয়া শুদ্ধ হইয়া পুনরায় সেই দৃশ্যের অভিনয়ের ধ্যানে তন্ময় হইয়া বসিল। বলা বাহুল্য—“জনা” এবং “শৈব্যার” অভিনয়ে তাহার অভিনয় এত উৎকৃষ্ট হইয়াছিল যে, তাহার দলের অত্যাগ্ন সত্যেরা এবং স্বয়ং নাট্য-শিক্ষক পর্য্যন্ত বুঝিতে পারিল না,—এমন চমৎকার স্বাভাবিক অভিনয়ের শিক্ষাদাতা কে ?

একস্থানে নটগুরু গিরিশচন্দ্র বলিয়াছেন—“পণ্ডিতেরা বলেন,—বাহুজগৎ মনোজগতের প্রতিকল্প মাত্র। \* \* \* \* মনোজগতে যাহা নাই—বাহুজগতেও তাহা নাই। এই মনোজগত-রঙ্গালয়ের অভিনয় একজন দর্শক মনোজগতে বসিয়া নিত্য দেখেন,—কিন্তু অভিনেতা আপনার অভিনয়েই বিভোর,—দর্শকের প্রতি তাঁহার দৃষ্টি পড়ে না। এই বাহুজগত-রঙ্গালয়ে মনো-নাট্যক্ষেত্রের ছায়ামাত্র পড়ে—এবং দেখিতে পাওয়া যায় যে, স্বার্থের ঘাত-প্রতিঘাতে অভিনেতার অভিনয়-কার্য্যে নিযুক্ত আছেন।”

গুনিয়াছি—জগদ্বিখ্যাত নট স্যার হেনরি আর্স্‌ডিং ভারতের সীমান্ত যুদ্ধে উপস্থিত ছিলেন। উদ্বেগ, গুলির আঘাতে যোদ্ধা রণক্ষেত্রে কি

ভাবে ধরাশায়ী হইয়া প্রাণত্যাগ করে,—মৃত্যু-যন্ত্রণা কি ভাবে সে ভোগ করে,—মৃত্যু-ছায়া পড়িলে কি প্রকার মুখমণ্ডল পাণ্ডুবর্ণ হয়, মৃত্যুর অব্যবহিত পূর্বে মুমূর্ষু যোদ্ধা কি প্রকারে বদন বিকৃত করে,—এই সমস্ত স্বাভাবিক চিত্র নিখুঁত ভাবে হৃদয়ে অঙ্কিত করা। সেই জগুই বলিতেছি যে, নটের কার্য্যে পারদর্শিতা এবং দক্ষতা লাভ করা—অভিনয়ে জনসাধারণের হৃদয় আকর্ষণ করা—সোজা ব্যাপার নয়। কেবল শাশ্রু-গুম্ফ মুণ্ডিত করিয়া ঘাড়-ছাঁটা বাবুরি চুলে “উল্টাইয়া” সিঁথি কাটিয়া—আর শিশির ভাহুড়ীর হাস্যজনক নকল করিয়া—( নীচের টোট কামড়াইয়া, দক্ষিণ হস্তটা বাম বক্ষের উপর চাপড়াইয়া—যেন একটা মাছি ধরিলাম—এই ভাবে সেই হাতটাকে উপর দিকে তুলিয়া—আঙ্গুলগুলো খাড়া করিয়া মুষ্টি উগ্ৰকৃত করিয়া—যেন ধৃত মক্ষিকাটী শূত্রমার্গে ছাড়িয়া দিলাম ) এই ভাবে অভিনয় করিলেই কলাবিদ্যার চরম উৎকর্ষ সাধন করা হয় না। এ বড় কঠিন পন্থা,—এ পন্থা কোমল কুসুমারত নয় যে অবহেলে চলিতে চলিতে পরীক্ষা-সাগরে উত্তীর্ণ হওয়া যাইবে।

প্যারিসের কোন একজন সুদক্ষ অভিনেতা একদিন কোন একটী

হোটেলে প্রবেশ করিয়া দেখিলেন—তাঁহার

**স্বাভাবিক** একজন প্রিয়বন্ধু তথায় বসিয়া প্রবৃত্ত মনে.

**অভিনয়** অগাধ লোকের সহিত কথাবার্তা কহিতেছেন।

তিনি হোটেলে প্রবেশ করিয়াই তাঁহার সেই

বন্ধুটিকে সম্বোধন করিয়া বলিলেন,—“ওহে! ইংলণ্ড থেকে তোমার মন্দ সংবাদ এসেছে।” শুনিবামাত্র বন্ধুটী অত্যন্ত ভীত হইয়া শশব্যস্তে জিজ্ঞাসা করিলেন,—“কি—কি—কি—কি সংবাদ?” অভিনেতা বলিলেন,—“তোমার একমাত্র পুত্র কাল হঠাৎ প্লেগে মারা গেছে।”

অকস্মাৎ এই ভয়ঙ্কর শেলাঘাতে—একমাত্র উপযুক্ত পুত্রের বিয়োগ-





গ্রন্থকার প্রণীত “সওদাগর” ( Merchant of Venice ) নাটকে  
“কুলীরক” ( Shylock ) এর ভূমিকায় যশস্বী অভিনেতা  
শ্রীকুঞ্জলাল চক্রবর্তী ।



বার্তাশ্রবণে হতভাগ্য পিতার যেরূপ মুখভাব ও লক্ষণাদি প্রকাশিত হয়,— সে ভদ্রলোকের নিশ্চয়ই সেই সমস্তগুলি দেখিতে পাওয়া গেল। অভিনেতা অত্যন্ত মনোযোগের সহিত সে সমস্ত লক্ষ্য করিয়া,—হৃদয়ঙ্গম করিয়া,—কিছুক্ষণ পরে বন্ধুকে সাস্তুনা দিয়া বলিলেন,—“মার্জনা কর,—তোমাকে অনর্থক এরূপ মনোকষ্ট দিলাম। তোমার পুত্রের সংবাদ মঙ্গল,—এই দেখ তাহার টেলিগ্রাম। আমাকে ঠিক এইরূপ একটা নূতন ভূমিকায় অভিনয় করিতে হইবে। আমি মহলায় কিছুতেই পুত্রশোকে অকস্মাৎ মুহূমান পিতার ভাব উপলব্ধি করিতে পারি নাই। এইবার দেখিয়া লইয়া শিক্ষা করিতে পারিয়াছি।”

অভিনয়-কালে ইহা বিশেষরূপে লক্ষ্য করা কর্তব্য—যে কথা উচ্চারণ করা হইতেছে—তাহার সহিত অর্থাৎ আবৃত্তির কথাগুলির সহিত ভাব-ভঙ্গী, হস্ত-পদাদি সঞ্চালন এবং মুখভঙ্গিমার রীতিমত সামঞ্জস্য আছে। সেক্সপীয়ন্স বলিয়াছেন,—“Suit the action to the word—the word to the action”! কথায় বলিতেছি,—“প্রিয়তমে প্রাণেশ্বর! বিদায় দাও—আর তোমার সহিত দেখা হবে না—আমি জন্মের মত চলিলাম”;—কিন্তু কণ্ঠস্বরে—মুখভাবে অঙ্গ-চালনায় বুঝাইতেছি—“তোমার যুগুপাত করিব—তোমার গলা টিপিয়া মারিব; এখুনি একগাছি লাঠি আনিয়া তোমার মাথা গুঁড়ো করিয়া দিব”,—এ রকম ব্যাপার না হয়। কথা বলিবার আগে ভাব-ভঙ্গিতে দর্শকবৃন্দ অর্ধেক ব্যক্তব্যটা যাহাতে বুঝিতে পারেন,—অভিনেতা বা অভিনেত্রীর সে বিষয়ে বিশেষরূপে অভ্যাস এবং চেষ্টা করা উচিত।

বাস্তব-জগতে নর-নারীর কার্যকলাপ লক্ষ্য করিয়া অভিনয়-শিক্ষার কথায় কেহ কেহ হয় ত’ বলিতে পারেন,—“জগতে ভিন্ন ভিন্ন লোকে একই জিনিষের ভিন্ন ভিন্ন চিত্র দেখাইয়া থাকে—অর্থাৎ কেহ হয়ত’

পুল্লশোকে অত্যন্ত অধীর হইয়া বুক চাপড়াইতে থাকে,—কেহ বা খুব গম্ভীর হইয়া নীরবে অশ্রু-বিসর্জন করিতে থাকে,—কেহ বা চোখ-মুখ ঢাকিয়া স্থির হইয়া একপাশে শুইয়া পড়িয়া শোকের তীব্রবেগ সহ্য করিয়া থাকে ;—এরূপ অবস্থায় কোন্ চিত্রটি বাছিয়া লইয়া রঙ্গমঞ্চে দেখাইব ?” ইহার উত্তর এই,—পাঁচ রকম দৃষ্টিতে দেখিতে এমন একটা ব্যুৎপত্তি জন্মিবে,—যাহাতে সহজেই বুঝিতে পারা যাইবে—কোন্ চিত্রটি লইয়া অভ্যাস করিলে—রঙ্গমঞ্চের উপযোগী হয়—দর্শকবৃন্দের হৃদয়গ্রাহী হয় এবং অভিনেতা বা অভিনেত্রীর কৃতিত্বের পরিচায়ক হইতে পারে। আর একটা কথা এই যে, এ ক্ষেত্রে নাট্যাস্তর্গত চরিত্র ( যাহা অভিনয় করিতে হইবে ) নাট্যকার কি ভাবে লিখিয়াছেন—সর্বাগ্রে তাহাই হৃদয়ঙ্গম করিতে হইবে। নাট্যকার যে ভাবে চরিত্রটী

**নাট্যকার ও**

**অভিনেতা**

ফুটাইয়াছেন—যে রূপ কথা বলিয়াছেন,—ঠিক তাহার সহিত মিলাইয়া বাস্তব-জগতের কোন স্বাভাবিক চিত্র দেখিয়া যদি অভিনয় শিক্ষা

করা হয়,—তাহা হইলে সে অভিনয়ের চরমোৎকর্ষ লাভ করা হইল।

The delineator must carefully work on the basis of the Author's intention and selection of the representative specimen must be in common sympathy with what the Author intends. ৬গিরিশচন্দ্রের “বলিদান” নাটকে “করুণাময় বসু”

যদি মৃত-কন্ঠা “হিরণ্ময়ীর” শবদেহ দেখিয়া জীলোকের আয় কিংবা অত্যন্ত অধৈর্য্য দুর্বল পুরুষের আয় চীৎকার করিয়া ক্রন্দনের রোল তুলিয়া—হাত-পা ছুঁড়িয়া বুক চাপড়াইতে আরম্ভ করেন,—তাহা হইলে—নাট্যকার যে ভাবে “করুণাময়ের” চিত্র অঙ্কিত করিয়াছেন—তাহার সহিত সামঞ্জস্য থাকে কি ? “জনা” নাটকে “বিদূষক” চরিত্র অভিনয়

করিতে গিয়া কোনও অভিনেতা যদি ক্রমাগত দাঁত-মুখ বাহির করিয়া অতি নীচ “ভাঁড়ের” জায়—একটা কিস্তত্বকিমাকার সংএর জায়—লোককে হাসাইতে চেষ্টা করেন,—সেরূপ “মূর্থস্ত্র লাঠোঁষধি” ব্যবস্থা করিয়া রঙ্গমঞ্চ হইতে তাহাকে অর্ধচন্দ্র দেওয়াই সর্বতোভাবে কর্তব্য। সুবিখ্যাত “সরলা”র ভূমিকা অভিনয়-কালে কোনও অভিনেত্রী—“সরলা”র ভূমিকা অভিনয় করিতে করিতে যদি “আলিবাবা” নামক নাটিকার “মর্জিনা” বাদীর ঢংএ অঙ্গ-ভঙ্গিমা করেন এবং দর্শকবৃন্দের প্রতি কটাক্ষবাণ বর্ষণ করেন, তাহা হইলে তদুৎপত্ত তাহাকে পুলিশে দেওয়াই বিধেয়।

বাস্তব-জীবনের স্বাভাবিক চিত্র হইতে কাটিয়া ছাঁটিয়া বাদ দিয়া মার্জিত করিয়া রঙ্গমঞ্চে দর্শকবৃন্দের সম্মুখে ধরিলে—তবে নাট্যোপযোগী নিখুঁত চিত্র দেখান’  
**সামাজিক নাট্যকাভিনয়** হইতে পারে। “মাতালের” চিত্র দেখাইতে হইলে—স্বাভাবিক মাতালের কতকগুলি ক্রটি-বিরুদ্ধ অঙ্গ-ভঙ্গী এবং অসংলগ্ন বাক্য-বিন্যাস অবগ্ৰহই বর্জনীয়। ড্রইং-রুম অর্থাৎ বৈঠকখানায় দুই বন্ধুতে মুখোমুখী বসিয়া চুপি চুপি কথাবার্তা কহিতেছেন ; এ অবস্থায় ঠিক স্বাভাবিক চিত্রটী দেখাইতে হইলে মহা-গোলযোগের কথা। এক-আধবার দর্শকবৃন্দের দিকে পশ্চাৎ ফিরিয়া বসিলে দোষের হয় না বটে,—কিন্তু আগাগোড়া সেই ভাবে বসিয়া কথাবার্তা কহিলে কেহই তাঁহার মুখ দেখিতে পাইবেন না—অথবা কথাবার্তা বুঝিতে পারিবেন না ! এরূপ অবস্থায় স্বাভাবিক চিত্র প্রদর্শন-কালে কিছু কৌশল (stage-tricks) প্রয়োগ করা উচিত। এরূপ ভাবে কথাবার্তা কহিতে হইবে,—যাহাতে দর্শকবৃন্দ মনে করিতে পারেন যে, অভিনেতা সত্য সত্যই বৈঠকখানায় বসিয়া

নিঃসঙ্কোচে ( freely ) বাক্যালাপ করিতেছেন। এক্ষেত্রে ( বিশেষতঃ সামাজিক নাটকাত্মিনয়ে ) ‘জড়সড়’ ভাব একেবারে পরিত্যাগ করিতে হইবে। প্রায় অনেক সময় এইরূপ দেখা যায়,—সামাজিক নাটকে অভিনেতা কোনও চরিত্র অভিনয় করিতে করিতে কতকগুলি তুচ্ছ বিষয় এরূপ ভাবে উপেক্ষা করেন,—যাহাতে অভিনয় অত্যন্ত অস্বাভাবিক বলিয়া মনে হয়। আপনার বাটীতে শয়ন-ক্ষেত্রে গভীর রাত্রে হয়ত’ জ্বর সহিত কথাবার্তা কহিতেছেন, কিন্তু তাঁহার পরিধানে বুট জুতা—ফুল ষ্ট্রিকিং—আর রঙ্গিন সিল্কের সাঁচার কাজ-করা জামা-চাদর,—গলায় গার্ড্‌চেন্—হাতে ছড়ি ও সিল্কের রুমাল। “সরলা” নাটকে “বিধুভূষণ” অস্বাভাবিক অত্যন্ত দুর্দশাগ্রস্ত হইয়া পথে পথে বিচরণ করিতেছেন,—কিন্তু পরিধানে উৎকৃষ্ট “কালাপেড়ে” সম্ভ্রাম ধুতি—অঙ্গে আন্ধির পাঞ্জাবী আস্তীন—মাথায় লম্বা “তেড়ী”—চুনোট-করা উড়ানি ইত্যাদি। সামাজিক নাটকে এইগুলি সর্ব্বাগ্রে লক্ষ্য করা বিশেষ আবশ্যিক।

রঙ্গমঞ্চ হইতে স্বাভাবিক ছবি দেখাইতে গিয়া ফাঁকি দিলে চলিবে না। মনে করুন—কাহাকেও একখানি পত্র লিখিতে হইবে; সে অবস্থায় শুধু একবার কাগজের উপর মিছামিছি হাত নাড়িয়া, দর্শকবৃন্দকে ( এক পৃষ্ঠা পত্র লিখা হইল ) বুঝাইলে চলিবে না। নাটকে এমন কোনও পত্র লেখার ব্যাপার থাকে না—অস্তুতঃ থাকা উচিতও নয়—যে, অভিনেতা অথবা অভিনেত্রী চারি পৃষ্ঠা পত্র রঙ্গমঞ্চে বসিয়াই লিখিবেন। রঙ্গমঞ্চ হইতে যে পত্র লিখিতে হইবে—সে পত্র বড় জোর চার পাঁচ লাইনের অধিক হয় না। সুতরাং আমার মতে অস্তুতঃ দর্শকবৃন্দের

দম্ভুথে সে চার পাঁচ লাইন রীতিমত কালি-কলম লইয়া তাড়াতাড়ি লিখিয়া দেওয়াই কর্তব্য। পত্র-লিখনের সময় অথ অভিনেতা বা অভিনেত্রী যদি সে স্থানে উপস্থিত থাকেন, তাহা হইলে তাঁহাদের সেই অবসরে যথাসম্ভব নির্বাক্ অভিনয় করা নিশ্চয়ই আবশ্যক। আহাৰ করা, ( সুরাপান স্থলে রোজেড্ অথবা জিজারেড্ খাওয়া,—কারণ, এ ক্ষেত্রে স্বাভাবিক কার্য সম্পন্ন করিতে গেলেই ত' সর্বনাশ ! ) ধূমপান করা,—ইত্যাদি, খুব স্বাভাবিক এবং সত্য হইলেই সব দিক দেখিতে শুনিতে ভাল হয়।

আর একটা অতি হাশ্বজ্জনক ব্যাপার আমাদের রঙ্গমঞ্চে সচরাচর দৃষ্ট হইয়া থাকে। একজন অপর একজনকে ছুরিকাঘাতে অথবা তীক্ষ্ণ তর-

### রঙ্গমঞ্চে হত্যাভিনয়

বারি প্রহারে হত্যা করিলেন ;—যিনি আঘাত পাইলেন, তিনি তৎক্ষণাৎ ভূমিতলে পড়িয়াই —( যদি মৃত্যুর অভিনয় করিতে হয় ) অমনি সটান শুইয়া স্থির, ধীর, নিশ্চল হইলেন।

জালা-যন্ত্রণা যেন তাঁহার কিছুই হইল না। তাহার উপর আরও ভয়ঙ্কর ব্যাপার,—আঘাতপ্রাপ্ত ব্যক্তির অঙ্গে একবিन्दু রক্তের চিহ্ন পর্য্যন্ত নাই। 'বাস্তবিক "কিমাশ্চর্যমতঃপরম্ !" এ সমস্ত তুচ্ছ বিষয়ে অতি সতর্ক না হইলে—অভিনয় করিয়া কোনও ফললাভ নাই। যে দৃশ্যে যাহাকে হত বা আহত হইতে হইবে,—তিনি কোনও উপায়ে একটা লাল রং করা জলপূর্ণ ছোট শিশি নিজের পোষাকের ভিতর কিম্বা কায়দা করিয়া হাতের ভিতর লুকাইয়া রাখিবেন। যে স্থানে আঘাত করা হইবে, অমনি সঙ্গে সঙ্গে ( অভ্যস্ত কৌশলে ) সেই খুন-খারাপি রং করা জল সেই স্থানে ঢালিতে হইবে। অমনি সেই সঙ্গে সঙ্গে—আঘাতপ্রাপ্তির একটা ভীষণ, আর্তনাদ অথবা কাতরতা মুখের ভাবে প্রকাশ করিতে হইবে। বিলাতী

অভিনেতা অথবা অভিনেত্রীগণ মৃত্যুর অভিনয় এরূপ সুন্দর নিখুঁতভাবে স্বাভাবিক করেন—যাহা দেখিলে ভ্রম হয়,—হয় ত’ বস্তুতঃই মৃত্যু বা ঘটিল ! সে দৃশ্য দেখিয়া কিছুতেই বিশ্বাস করিবার উপায় নাই যে, উক্ত অভিনেতা বা অভিনেত্রী মৃত্যুর অভিনয় করিতেছেন মাত্র !

লগনে একজন বিশপ্ (পাদ্রি) কোনও একজন থিয়েটারের ম্যানেজারকে দুঃখ করিয়া জিজ্ঞাসা করিয়াছিলেন,—“তোমরা মিথ্যা

**অভিনেতা ও**

**অভিনেত্রী**

জিনিষ লইয়া বক্তৃতা কর,—মিথ্যা অভিনয়

কর;—তোমাদের বক্তব্য অথবা অভিনয়

মিথ্যা জানিয়াও লোকে ভাবোন্মত্ত হইয়া—

মুগ্ধ হইয়া পড়ে ; মিথ্যা জানিয়াও সে অভিনয়

দেখিয়া, বক্তৃতা শুনিয়া লোকে হাসিয়া উঠে,—কাদিয়া সারা হয়, প্রত্যহ রঙ্গমঞ্চে লোক ধরে না ! কিন্তু আমি পরম সত্য-ধর্মের তত্ত্বকথা বলি,—ইহলোক গরলোকের পরম মঙ্গলময় বিষয়েই বক্তৃতা করি ; তাহা শুনিবার জন্য লোকের আগ্রহ নাই ; সপ্তাহে একদিন মাত্র রবিবারেও দু’পাঁচজন লোক ভিন্ন কেহ সে পবিত্র স্থানে আসিতে চাহে না,—ইহার কারণ কি বলিতে পার ?”

থিয়েটারের ম্যানেজার হাসিয়া উত্তর করিলেন,—“আমরা পরম মিথ্যা জিনিষকে এরূপ আগ্রহ ও প্রাণের সহিত ( Seriously ) অভিনয় করি, যাহা লোকে পরম সত্য বলিয়া মনে করে। আর আপনারা পরম সত্যকে এরূপ লঘু ও তুচ্ছভাবে ( Lightly ) প্রচার করেন—যাহা লোকে পরম মিথ্যা ও অত্যন্ত অসার বলিয়া বিবেচনা করে !”

অভিনেতা ও অভিনেত্রীর চক্ষু দুইটা রঙ্গমঞ্চে প্রায় বারো আনা অভিনয় করে। দর্শকবৃন্দ যদি অভিনেতা বা অভিনেত্রীর চক্ষু এবং চক্ষুর কোনও হাব-ভাব দেখিতে না পায়, তাহা হইলে সে



ধরাবাধা নিয়মে এবং মাপা কঁধায় ও অল্প-ভঙ্গিমায় রঙ্গমঞ্চে বাহির

হইয়া অভিনয়-কার্য্যটুকু কোনও রকমে শেষ

**অভিনয়ে**

করা যায়,—সেইরূপ অভিনয়ে লোকরঞ্জন করা

**মৌলিকত্ব**

অসম্ভব। নিজের কিছু মৌলিকত্ব বা গুণগণা

না দেখাইতে পারিলে দর্শকবৃন্দকে কিছুতেই

সন্তুষ্ট করিতে পারা যায়না। কোনও বিখ্যাত অভিনেতার অনুকরণে

অভিনয় করিলে,—অভিনয় ত' ভাল হইবেই না,—উপরন্তু, দর্শকবৃন্দ মনে

করিবেন,—সেই বিখ্যাত অভিনেতাকে “ভ্যান্‌চানো” হইতেছে মাত্র।

“আসলের” অনুরাগী সকলেই হইয়া থাকেন,—“নকলে” কেন লোকের

মন উঠিবে? এই জ্ঞাই চার্ল্‌স্‌ হিল্‌ বলিয়াছেন,—

“The Actor who would build a solid fame,

Must imitation's servile arts disclaim ;

Act from himself, on his own bottom stand,—

I hate even Garrick thus at second-hand”.

সেই জ্ঞাই বলিতেছি, অভিনেতা অথবা অভিনেত্রীর আপন আপন

কল্পনা-শক্তির অনুযায়ী প্রতিষ্ঠালাভ হইয়া থাকে। কিন্তু তাহা হইলেও

একটা আদর্শ ধরিয়া পথ না চলিলে কিছুতেই কিছু করিয়া উঠিতে

পারা যাইবে না। এক-একজন—( শুধু এক-একজনই বা বলি কেন,—

এক-একটা এমন সম্প্রদায় ) আছেন—যাঁহারা originality (মৌলিকত্ব)

ও নূতনত্ব দেখাইবার জ্ঞ বাতিকগ্রস্ত। ভাল হউক—কদর্যা হউক—

লোকে প্রশংসা করুন অথবা গালাগালিই দিন, অভিনয়ে একটা নূতন

কিছু করিতেই হইবে,—ইহাই তাঁহাদের বিষয় জ্ঞেয়। অল্প অভিনেতা

জ্ঞায়মত যে পথ অবলম্বন করিয়া চলিয়াছেন, তাঁহারা কিছুতেই সে পথ

মাড়াইবেন না। ফলতঃ এই সমস্ত বাতিকগ্রস্ত ভদ্রলোকগণ যখন নূতনত্ব দেখাইয়া,—উদ্ভট রকমের মৌলিকত্বের সৃষ্টি করিয়া অভিনয় করেন,—সে অভিনয় যথার্থই এক প্রলয়কাণ্ড! সৌভাগ্যক্রমে এরূপ শ্রেণীর অভিনেতা কখনও বাহিরের রঙ্গমঞ্চে অভিনয় করিতে যান না। তাঁহারা অবৈতনিক ‘বড়-বাবুর’ দল,—আপ্না আপ্নির মধ্যেই তাঁহাদের নূতনত্ব ও মৌলিকত্ব প্রচার করিয়া অভিনয় করিয়া থাকেন। তাঁহারা কি ভাবে রঙ্গমঞ্চে নিজ নিজ ভূমিকা আরতি করেন শুনিবেন? ব্রাহ্ম-সমাজে মাঘোৎসবে আচার্য্য-মহাশয় যেরূপ বিস্মৃদ্ধভাবে বক্তৃতা করিয়া থাকেন, ঠিক সেই ভাবে—সেইরূপ গান্ধীর্ষ্যের সহিত! শুধু তাহাই নয়,—তাঁহারা আবার যখন স্বাভাবিক বক্তৃতা (Natural Acting) করেন, সে এক ভীষণ অস্বাভাবিক ব্যাপার! ঐরূপ সম্প্রদায়ের কোনও একটা ভদ্রলোক একদিন আমাকে বলিয়াছিলেন যে,—“তুমি একটু আধটু লেখাপড়া শিখেছ, তুমি একটা অত বড় সখের থিয়েটারের মাথা,—তুমি যদি বাজারের ‘রামা-শ্রামা’ প্রভৃতি অভিনেতার মত সেই পুরাণো চালে অভিনয় কর এবং শিক্ষা দাও, তা হ’লে তার চেয়ে আর ছঃখের বিষয় কি আছে? তুমি একটা নতুন ভোল্ কিছ, করিতে পারনা?”

আমাদের ক্লাবে তখন “পলাশীর যুদ্ধ” নাটকের মহলা চলিতে ছিল। আমি তাঁহাকে অনুরোধ করিলাম যে, “আপনি বলিয়া দিন,—আমি যেটা ক’রে দেখি, কতদূর কি করিতে পারি।” তিনি তখন “জগৎশেঠের” ভূমিকার কথা তুলিয়া বলিলেন,—“মন্ত্রীবর! সাথে কি বিদেশী আসি—দলি’ পদ-ভরে, কেড়ে লয় সিংহাসন ইত্যাদি ইত্যাদি—” এ সমস্ত কথাগুলি আর সেই একঘেয়ে পুরাতনভাবে (অর্থাৎ গান্ধীর্ষ্যের সহিত—অথচ বীরত্বব্যঞ্জক স্বরে—শ্লেষপূর্ণভাবে) না বলিয়া, সাদাসিধে,

poetry does not necessarily mean Rhyme". অনেক গল্প পঙ্ক্তির মত সুর মিশাইয়া আবৃত্তি না করিলে লেখার কোনও মাধুর্য্য রক্ষা করা হয়না। তবে যাঁহারা সকল রকম পঙ্ক্তিকে গল্পের মত (সাদা কথায় সুর বর্জিত করিয়া) আবৃত্তি করিতে যান, তাঁহারা হত্যাকারী বলিলেও অত্যাুক্তি হয় না।

“এই পরিণাম !

এই নরদেহ জলে ভেসে যায়,

ছিঁড়ে খায় কুজুর শৃগাল,

অথবা—চিতাভক্ষ পবনে উড়ায় !

এই নারী—এরও এই পরিণাম !

নখর সংসারে—

তবে হয় প্রাণ দিছি কা’রে ?

কা’র তরে করি—শবে আলিঙ্গন ?

দারুণ বন্ধনে—ছায়ায় বাঁধিয়ে রাখি।

ঐ উষা—ওও ছায়া—

মিথ্যা—মিথ্যা—মিথ্যা এ সকলি !”

( গিরিশচন্দ্রের “বিষমঙ্গল” নাটক )

“বিষমঙ্গলের” এই সুবিখ্যাত অংশটী সাদা চলিত কথায় যদি আবৃত্তি করা হয়—তাহা হইলে কি সে বক্তৃতার দ্বারা

**অভিনেতার**

**কণ্ঠস্বর**

কোনও মূর্খ অজ্ঞান দর্শকেরও হৃদয় আকর্ষণ

করিতে পারা যায় ? এখন দেখিতে হইবে,

—একপ ধরণের বক্তৃতা করিতে হইলে—

অভিনেতার কি করা কর্তব্য ! আমার বিবেচনায়,—যাঁহারা কোন নাটকে ( Serious Main Part ) গভীর নায়কের ভূমিকা গ্রহণ

করিবেন, প্রথমতঃ তাঁহাদের গলার স্বর খুব গম্ভীর হওয়া আবশ্যক । দ্বিতীয়তঃ—তাঁহাদের যে নিশ্চয়ই ভাবুক হওয়াও আবশ্যক—এ কথা পূর্বে বার-বার বলিয়াছি ; কারণ, প্রাণে ভাব ( Feelings ) না থাকিলে—তাঁহাদের পক্ষে অভিনয় করা বিড়ম্বনা মাত্র । তৃতীয়তঃ—কণ্ঠস্বরের প্রকারান্তর-করণে ( Modulation of Voice ) তাঁহাদের যথেষ্ট অভ্যাস থাকা চাই । সঙ্গীতের যেরূপ “উচু-নিচু” পরদা আছে—এরূপ গম্ভীর ভূমিকার অভিনয়ে কণ্ঠস্বরে সেইরূপ “উচু-নিচু” পরদা দেখাইতে হইবে ! সুতরাং বক্তৃতার কথাগুলি যেমন মহলার দ্বারা কণ্ঠস্থ ও আয়ত্ত করিতে হয়,—( Gesture Posture ) অঙ্গ-পরিচালনা যেমন অভ্যাস করিয়া শিক্ষা করিতে হয়,—( Modulation of Voice ) কণ্ঠস্বর “উচু বা নীচু” করা, তাহার সুর পরিবর্তন করা, অথবা সুর ফিরান—সেইরূপ প্রাণপণে শিক্ষা করাও বিশেষ প্রয়োজন । কারণ, খুব খানিকটা গলা ছাড়িয়া চীৎকার করার নাম ( Acting ) অভিনয় করা নয় । পাশ্চাত্য নাট্য-জগতেরও এই মত—

“By constant practice in reading, by impressing on his mind the style of the writer, and appreciating the harmony of the prose or poetry, the Actor soon learns to acquire the art of proper intonation. And moreover, the organ of voice gains strength for the strain of repeated elocution. The voice must be kept in training, and it is well, unless the actor is continually at the work, to use the voice lustily at rehearsal so as to get its powers matured. The expression of feelings need not, however, always be repeated at their highest pitch”.

শোক-দুঃখের অভিনয় করিতে হইলে কণ্ঠস্বরের কম্পন নিতান্ত প্রয়োজন। চলিত কথায় তাহাকে “গলা কাঁপানো” বলে। স্বভাবতঃ দেখা যায়,—মানুষ যখন শোক-দুঃখের কথা কয়—তখন অন্তরের শোক-দুঃখ চাপিয়া কথা কহিতে সহস্র চেষ্টা করিলেও তাহার কণ্ঠস্বর কাঁপিতে থাকে। একটানা সুরে—সরল আরুতিতে শোকাবহ চরিত্র অভিনয় করা চলেনা।

“হে রথীন্দ্র !

কাঁদে প্রাণ তাই কথা জিজ্ঞাসি তোমায় !

শুনি করাল কঠিন করে তব—

পর্যাতন নিবাত কবচ,

কেমনে হে সেই করে—

প্রহারিলে পুত্রে মম ?

ব্যথা কি হ’লোনা ধনঞ্জয় ?”

( গিরিশচন্দ্রের “জনা” নাটক )

পুত্রশোকে মুহমান “নীলধ্বজ” এই কয় লাইন যদি স্বর কম্পিত না করিয়া আরুতি করেন, তাহা হইলে “নীলধ্বজ” শোক করিতেছেন কিম্বা “অৰ্জুনের” সহিত “রসালাপ” করিতেছেন, কিছুই বুঝা যাইবে না।

“প্রিয়ে !

প্রভাত সমীর লাগিলে বদনে তোর—

ভাবিতাম ব্যথা বুঝি পাও !

তিন দিন আছ অনাহারী !

মরি—বিমলিনী—

শুকায়েছে সুবর্ণ-নলিনী,—

অভাগিনি! কেন বয়েছিলে অভাগারে ?

আমি পাপাচার—

দেব-কার্য না করি উদ্ধার ;

আহা—সরলা ললনা—

আমি তব দুঃখের কারণ ;”

( গিরিশচন্দ্রের “নল-দময়ন্তী” নাটক )

দ্রৌলোকের আয় “হাউ হাউ” করিয়া কাঁদিতে কাঁদিতে ‘নলরাজ্য’ যদি এই সকল কথা আবৃত্তি করেন, তাহা হইলে নায়ক-চরিত্রের গাভীরাটুকু নষ্ট হইয়া যায়। সুতরাং এরূপ ( Tragic scene ) শোকাবহ দৃশ্যে “গলা-কাঁপাইয়া” বলা ভিন্ন উপায়ান্তর নাই। শুধু তাহাই নয়,—এরূপ বক্তৃতায় একটা দুঃখের সুর না মিশাইলে দর্শকবৃন্দের মনস্থলে কিছুতেই আঘাত করিতে পারা যাইবে না।

“সতি! না জানি কি আছে তোমার মনে!

তুরিও তোমার লীলা!

সতি! তুমি অন্তরে বাহিরে,—

হৃদপদ্মে তব রূপ,—

সে রূপ বিরূপ কেন হেরি!

কাঁদে প্রাণ হৈমবতী—

হের, বন্ধ বাহি বহে ধারা,—

তারা! হারাব কি তোরে?”

( গিরিশচন্দ্রের “দক্ষযজ্ঞ” নাটক )

ভাবি-অমঙ্গলভয়ে ভীত “মহাদেবের” প্রাণের কাতরতা দর্শক-বৃন্দকে সম্যক উপলব্ধি করাইতে হইলে একটা মর্মান্বিত দুঃখের সুর এই সকল বক্তৃতায় মিশানো অবশ্য কর্তব্য।

“আহা প্রিয়ে! কার সাধ হেন—

সযতনে রোপিতা লতিকা—

চরণে দলিতা করে নিদয় হইয়ে?

প্রিয়ে! আপন ইচ্ছায় কিলো ছেড়ে যাই তোরে?

পরাইয়ে অশ্রুমালা গলে—

সবলে ছেদিয়া তব প্রণয়-বন্ধন,

বিসর্জন করিয়া মমতা—

সাধে কিলো মাগি আজি বিদায় তোমার?”

( গ্রন্থকারের “কলত্রবীর” নাটক )

যুদ্ধযাত্রাকালে “অভিমত্ম্য” রোক্তমান্না বালিকাবধু “উত্তরাকে” উক্ত কথাগুলি যদি গলা কাঁপাইয়া এবং তাহাতে মর্ম্মভেদী সুর না মিশাইয়া বলেন—তাহা হইলে কিছুতেই দর্শকবৃন্দ “অভিমত্ম্যর” হৃদয়ের ব্যথা উপলব্ধি করিতে পারিবেন না।

স্থান বিশেষে “গত” যেমন “গতের” মত আদ্রুতি করিতে হয়,

সেইরূপ অনেক “গত বা অমিত্রাক্ষর ছন্দ”ও

পদ্য, গতের

গতের মত বলা আবশ্যক। রবীন্দ্রনাথের

স্বায় আদ্রুতি

“রাজা ও রানীর” ১ম দৃশ্যে—রাজা ও

দেবদত্তের কথাগুলি—যদিও “গত” লিখিত,

কিন্তু বলিবার সময় উহাতে কোনও রকম সুর থাকিবে না। এই দৃশ্যের কথাবার্ত্তাগুলি সহজ গতের স্তায় বলিতে হইবে।

“দেব। মহারাজ! এ কি উপদ্রব?

রাজা। হয়েছে কি?

দেব। আমারে বরিবে নাকি পুরোহিত-পদে?

কি দোষ করেছে প্রভো? কবে শুনিয়াছ

ত্রিষ্টুভ অমুষ্টুভ এই পাপমুখে ?  
 তোমার সংসর্গে প'ড়ে ভুলে বসে আছি  
 যত যাগ-যজ্ঞবিধি ! আমি পুরোহিত ?  
 শ্রুতি-স্মৃতি ঢালিয়াছি বিশ্বত্বির জলে ।  
 এক বই পিতা নয়—তঁারি নাম ভুলি,  
 দেবতা তেত্রিশ কোটা গড় করি সবে ।”

এইরূপ “জনা” নাটকে “রাজা নীলধ্বজ” এক স্থানে বলিতেছেন,—

“রাগি ! নিবার' কুমারে তব ;—

চাহে রণ অর্জুনের সনে ।

অবোধ বালক

নাহি জানে পাণ্ডব-বিক্রম !

শঙ্করে যে বাহুযুদ্ধে তোষে,—

ত্রিভুবনে যার যশ ঘোষে,—

অবোধ নন্দন—দ্বন্দ্ব চাহে তার সনে ।

নহে কহে,—ত্যজিব জীবন ।

সভয়ে কহিল হুতাসন—

অর্জুনের পূজা দিতে ।

বাজী ফিরে দিতে পুজ্রে বুঝাও মহিবি !”

এরূপ বক্তৃতায় শ্রুতের লেশমাত্র থাকিলে অত্যন্ত শ্রুতিকটু হয় ।

মাইকেলের “মেঘনাদবধ” কাব্যে নিকুন্তিলা যজ্ঞাগারে “মেঘনাদ ও লক্ষ্মণের” যে বক্তৃতা আছে—অভিনয়-কালে তাহা গঠনের মতন আয়ত্তি করিলে ভাল বই মন্দ শুনায় না ।

“মেঘনাদ । হে বিভাবস্থ ! শুভক্ষণে আজি

পুজিল তোমায়ে দাস,—ভেঁই প্রভু তুমি



পবিত্রীলা লক্ষাপুরী ও পদ-অর্পণে ।

কিন্তু কি কারণে, কহ তেজস্বি ! আইলা

রক্ষঃকুলরিপু নর লক্ষণের রূপে

প্রসাদিতে এ অধীনে ? এ কি লীলা তব, প্রভাময় ?

লক্ষণ । নহি বিভাবসু আমি, দেখ নিরধিগ্না

• রাবণি ! লক্ষণ নাম, জন্ম রঘুকুলে ।

সংহারিতে, বীরসিংহ ! তোমায় সংগ্রামে

আগমন হেথা মম ; দেহ রণ মোরে

অবিলম্বে ।” ইত্যাদি, ইত্যাদি ।

আমার অগ্রজ-প্রতিম বহু-রক্ষমণ্ডের স্নানামন্ত্র  
যশস্বী নাট্যকার ও অভিনয়-শিক্ষক শ্রদ্ধাঙ্গানন্দ—  
শ্রীযুক্ত অপারেশনচন্দ্র মুখোপাধ্যায় মহাশয়—  
আমার প্রতি অত্যন্ত স্নেহ-পরবশ হইয়া এই “অভিনয়-শিক্ষা” গ্রন্থে  
প্রকাশার্থ নাট্যকাভিনয়ে—সুর, ভাবের অভিব্যক্তি,  
ভঙ্গিমা সম্বন্ধে নিম্নলিখিত প্রবন্ধটি যত্নপূর্বক লিখিয়া দিয়া  
আমাকে চিরকৃতজ্ঞতা-পাশে আবদ্ধ করিয়াছেন । অভিনয়-শিক্ষাকালে  
নাট্যমোদী সুধীরদের ইহাতে কতদূর উপকার হইবে—পাঠকমাত্রেই  
বুঝিতে পারিবেন,—আমার বলা বাহুল্যমাত্র :—“সাধারণতঃ অভিনেতার  
মধ্যে দুইটি দল আছে ; কিম্বা অভিনয়-বিদ্যার দুইটি ‘স্কুল’ বা  
পাঠশালা আছে । এক দল অভিনয়ে সুরের পক্ষপাতী । আর  
এক দল অ-সুর-সেবী । এক দল বলেন, “অভিনয় হইবে, একেবারে  
'নেচারেল্' অর্থাৎ পুরাদস্তুর স্বাভাবিক ; কথা কহিবার ভঙ্গি  
হইবে অর্থাৎ আয়ত্তি করিতে হইবে, যেমন ঘর-সংসারে আমরা  
সহজভাবে কথা কই, ঠিক তেমনি ভাবে সাদাসিধা, তাহাতে সুরের

লেশমাত্র থাকিবে না।” অপর পক্ষ বলেন,—“তাহা তো একেবারে হইতেই পারেনা; Natural অর্থাৎ যাহা খাঁটি স্বাভাবিক, সে তো আর Artistic নয়; স্বভাবকে কল্পনার হারে গোঁষিয়াই তো গোটা নাটকখানা; তাহার অভিনয় তবে কি করিয়া পুরাদস্তুর স্বভাবের অনুকরণে হইবে? নাটক যে থাকের হোক না, তাহাতে যে কাব্য্যাংশ থাকে, ‘অভিনয়ে’ তাহার সম্যক্ বিকাশ বা ব্যাখ্যান তো আর ডাল-ভাত খাওয়ার মত, অত সহজে হয়না। কেহ আর সংসারে পড়ে কথা কয়না, কিন্তু নাটকে কয়; সময়ের বাঁধন মানিয়া স্বভাব-সংসার কোর্নাদিনই চলেনা। নাটকের গতি কিন্তু শৃঙ্খলিত; সংসারে কথা কই, শোনেন তিনি, যিনি পাশে বসে আছেন; অভিনয়ে হাজার লোককে শুনিয়ে “স্বগত” বলিতে হয়। ঘরের মধ্যে যে দীর্ঘনিঃশ্বাসে বুক ভাঙ্গিয়া যায়, রক্তমঞ্চের উপর হাজার লোকের কাণে তা কোনো কালেই পৌঁছায় না। মূলবস্তু নাটকই যখন এইভাবে গড়া, তখন অভিনয়ই বা একেবারে সাদা-মাটা স্বাভাবিক বা Natural বা একেবারে সুরবাজিত হইতে পারে কি করিয়া? অভিনয়ের একটা Style বা ধারা আছে, তাহার গড়ন হয় একটা না একটা সুরের মধ্য দিয়া। মুখে যতই বলিবা কেন “স্বাভাবিক”, মোটের উপর ইহাতে সুরের কিছু না কিছু আমেজ থাকেই। এবং এইরূপ সুরের ভাঁজ থাকে বলিয়াই তো ইহা (Art) “আর্ট।” অভিনয় ঠিক Natural নয়,—as if Natural!” ছুই দলের এইরূপ বিভিন্ন মতের কোন্টা ঠিক, কোন্টা অ-ঠিক, ব্যাকরণের সূত্র ও নিয়ম তুলিয়া তাহার বিচার করিতে যাইব না। কার্য্যক্ষেত্রে যেক্রম দেখিয়াছি এবং যাহা অনুভব করি সেই কথাই বলিব।

প্রথমে—সুরের কথা। বলিয়া রাখি, সুরের আধ্যাত্মিক ব্যাখ্যা

করিব না। সুর ব্রহ্ম; এই সুর হইতেই জগতের সৃষ্টি; ব্যোম ব্যাপিয়া অনবরত একটা অনাহত ধ্বনি উঠিতেছে, সেই ধ্বনি বা সুর হইতেই দৃশ্যমান বাহ্য কিছু—সে সকলের উৎপত্তি,—এই ভাবের বৈজ্ঞানিক এবং আধ্যাত্মিক ব্যাখ্যা অনেক আছে। কিন্তু তাহা লইয়া মাথা ঘামাইবার মত মাথা আমাদের নাই। সচরাচর স্কুল-দৃষ্টিতে আমরা বাহ্য দেখি, সেই কথাই বলা ভাল। সেই কথাই বলিতেছি।

সংসারে তো দেখি, সুরের প্রভাবই অধিক; সুর প্রায় সর্বত্র। সুর নাই কোথায়? সুর নাই কিসে? আমরা সঙ্কীরণতঃ যে কথা কই, অনেক সময় তাহা সুরবর্জিত মনে করি বটে, কিন্তু তন্ময় হইয়া যখন কোনো কিছুর আলোচনা করি, যখন ভাবাবিষ্ট হইয়া কিছু বলি, ক্রোধাদি রিপূর বশবর্তী হইয়া যখন কথার দ্বার খুলিয়া দিই, শোকে-হুঃখে অভিভূত হইয়া বা অল্পরাগে গলিয়া যখন প্রাণের কথা কই, তখন আমাদের কথা আপনা-আপনি একটা সুরের মধ্যে আসিয়া বাঁধা পড়ে; একটু অবহিত হইলেই এই সুরের ছাঁদ আমরা খরিয়া ফেলিতে পারি। অন্তরে যখন একটা ভাব মাথা-চাড়া দিয়া উঠে, তখন কণ্ঠের দ্বারা তার প্রতিঘাতে একটা না একটা সুর উঠেই; আর সে সুরকে কিছুতেই চাপা দিয়া রাখা যায়না। তাই মনে হয়, সুর জিনিষটা একেবারে অস্বাভাবিক নয়, ইহাও স্বাভাবিক।

সুরের কথা বলিতে গেলেই, সঙ্গে সঙ্গে Expression বা আঙ্গিক অভিনয়ের কথা আসিয়া পড়ে; কারণ, সুর এবং Expression প্রায় অঙ্গাঙ্গীভাবে জড়িত, অবশ্য জীব-জগতে—প্রাণীর মধ্যে।

সকলেই দেখিয়া থাকিবেন, নিয়তই দেখেন,—কচি ছেলে উঠে

খুব সকালে; আর তার ঘুম ভাঙে—Expression ও সুরকে অবলম্বন করিয়া। এ সুর কেহ তাহাকে শেখায় না, কোনো রিহার্সাল্-মাষ্টারের কাছে তাহাকে তালিম দিতে হয়না। মা ঘুমে অধোর,—কচি ছেলে ঘুম ভাঙ্গিয়া সুর ধরিল—হোং-গো—হোং-গো! সে কি কাকলি! বিরাম নাই, ক্লাস্তি নাই, ছেলে হাত-পা ছুড়িয়া খেলা করিতেছে, ইরে বঁধা,—সেই হোং-গো—হোং-গো! আর সে হাত-পা নাড়ারই বা কি বাহার! সুস্থ দেহে, নিদ্রাভঙ্গে শিশুর হৃদয়ে আনন্দধারার যে লীলা-নর্তন, বাহিরে তাহারই বিকাশ ঐ সুরে—ঐ হোং-গো ধ্বনিতে; আর তার অঙ্গক-অভিব্যক্তি ঐ হাত-পা নাড়ায়,—শিশুর স্বভাবজ ঐ খেলায়। এই খেলাই তার Expression, তার Gesture,—এই ভঙ্গীতেই নৃত্যের সুরণ! মনুষ্য-শিশুতেও এই; জীব-জগতেও ইহারই প্রতিচ্ছবি। কে নাচেনা? কে গাহেনা? কে সুরে কথা কহেনা? পাখী ডাকে,—কু-উ-উ—সুরে বাঁধা বুলি। বুলবুলি ঝুঁটি নাড়ে,—সেও নৃত্যের সুরণ। কাল মেঘ—আষাঢ়ের নববর্ষায় দিগন্ত ছাইয়া কেলে,—আকাশ ডাকে গুড়-গুড়-গুড়—মেঘ-মঞ্জে ঐ সুরের ঝঙ্কার। সে সুরে সুর মিলাইয়া ময়ূর ডাকে কে-কা; সুরে সুর বাঁধা! পঞ্চম খুলিয়া তালে-তালে সেও নাচে,—তার হৃদয়স্থ আনন্দের আঙ্গিক অভিব্যক্তি। অমন যে গাথা, ধোপার মোট বহা যার পেশা,—তার গুরুত-চীৎকারও রখা নয়; সুরের সঙ্গে বাঁধা তার স্বর; সে সুর নাকি “রেখাব।” প্রণয়িনী-সম্ভাষণে, বিরাম-মন্দিরের আলাপ যখন নিবিড় হইয়া উঠে, তখন প্রণয়ী-প্রণয়িনীর কণ্ঠস্বর, আমাদের দেশের কবির মতে, স্বর্ভাবতঃই গদগদ হয় নাকি কপোত-কপোতীর মিলন-সম্ভাষণের মত! পারাবতও পঞ্চম ফুলাইয়া নাচে, সুরে কথা কয়—বক্-বক্‌ম্!

ঘোড়া—অমন যে কাণ্ডজান-শূন্য জীব, তারও মেজাজ বুঝা যায়, তার হেঁচকা-রবের তারতম্যে। সেও নাচে, তারও Expression আছে। সে কাণ খাড়া করে, লেজ নাড়ে, উৎসাহে সামনের পা বাড়াইয়া দেয়। যখন তার অবসাদ আসে, যখন সে আলস্তে গা ঢালিয়া দেয়, তখন তার দীর্ঘ কাণ লুটাইয়া পড়ে, পিছনের পা ছড়াইয়া দেয়। তারও সুরের সঙ্গে Expression বাঁধা। মাহুষও শিশুর মত প্রথম জাগিয়াছিল,—সুর লইয়া, আর তার হৃদগত আনন্দের অভিব্যক্তি ফুটিয়া উঠিয়াছিল—নৃত্যে! এই সুর, এই নৃত্য মাহুষের আদিম সম্পত্তি। এই নৃত্য—এই অভিব্যক্তি হইতেই জগতের যত কিছু কাব্য, নাটক আর তার অভিনয় জন্মগ্রহণ করিয়াছে। এই সুরকে অবলম্বন করিয়াই মাহুষ গান গাহিতে শিখিয়াছে, আর ঘুরিয়া ফিরিয়া, নানা রূপ ও রঙ্গের মধ্য দিয়া আমরা ইহারই চরমোৎকর্ষের (Perfection-এর) দিকে ছুটিয়া চলিয়াছি—আনন্দ-সাগরে ডুববার জন্ত!

অভিনয়ের সময়েও আমরা দেখিতে পাই, এই সুরকে একেবারে বর্জন করিতে পারিনা। খুব মোটা ঘর-সংসারের কথা লইয়া যে নাটক, যাহাকে আমরা সামাজিক বা গার্হস্থ্য নাটক বলি, তার অভিনয়েও দেখিয়াছি, যেখানেই ভাবের আধিক্য আসিয়া পড়ে, সেইখানেই স্ক্রল দেখা দেয়। প্রচুর নাটকে, “আমার সাজান বাগান শুকিয়ে গেল”—যিনি যেমন ভাবেই বলুন, একটা সুর আসিয়া পড়েই; তবে মারামারি বা কিছু ঐ যাত্রাধিক্য লইয়া। আর কাব্য-গ্রন্থে তো কথাই নাই। To a nunnery go—খুব বড় অভিনেতার মুখেও শুনিয়াছি—Irvingএর স্কুলের অভিনেতার মুখে, সেও ঐ সুরে বাঁধা। এখনও দেখিতে পাই, সুর বর্জন করার

মামে বেজায় বে-সুরেরও কসুর নাই? কিন্তু উপায় কি! সত্যকার “আর্ট” বুঝি সুরের মধ্যে বাঁধা। এই সুর দেশ ও জাতিভেদে ভিন্ন মূর্তিতে দেখা দেয়। কাজেই দেশ ও জাতিভেদে Expression-এর প্রভেদ হইয়া থাকে। সকল জাতিরই সুরের সঙ্গে সঙ্গে Expression-এর একটা বৈশিষ্ট্য আছে। মনোভাব প্রকাশের ভঙ্গী একদেশের মধ্যেই ভিন্ন ভিন্ন জাতির তিতর পৃথক্। মাড়োয়ারীরা কথা কহিবার সময় হাত-মুখ নাড়ে খুব বেশী, বাঙ্গালীরা (তাহাদের) তুলনায় নীর। মেয়েদের মধ্যেও জাতি-ভেদে এই ভাব। সকল দেশের মেয়েরাও সমানভাবে ঝগড়াও করেনা। ইংরাজ জাতীয় Expression-এর ভঙ্গী ভারতীয়দের তুলনায় অগুরুপ। তাহারা হাত কচুলাইয়া দুঃখ প্রকাশ করে। আমরা শোকে বক্ষে করাঘাত করি। এইরূপে প্রত্যেক ব্যাপারেই উভয় জাতির, কি কথা কহিবার, কি দাঁড়াইবার, কি হাত-পা নাড়ার ধরণ ও পদ্ধতি স্বতন্ত্র। বাঙ্গলার নাট্যশালায় এই ইংরাজ-আর্চারিত হাব-ভাব ও ভঙ্গিমা আনিতে গিয়া আমরা অনেক স্থানেই পায়সে পিঁয়াজের ফোড়ণ দিতেছি। ‘আর্ট’কে বিসদৃশ করিয়া ফেলিতেছি। ইংরাজের সাহিত্যের হুবহু তর্জমায় বা নকলে যেমন সত্যকার সাহিত্য লাভের পরিবর্তে ক্ষতিই হয় অধিক, তেমনই হজম না করিয়া, ঠিক খাপ না খাওয়াইয়া ইংরাজী Expression এবং সুরের বা style-এর হীন অনুকরণ যদি আমরা করি, তাহা হইলে আমাদের জাতীয় নাট্যশালায় বৈশিষ্ট্য আমরা ইচ্ছা করিয়াই নষ্ট করিব। থিয়েটার জাতির দর্পণ। দৌ-আঁসুলা নাট্যমঞ্চ জাতির কলঙ্ক।

অঙ্গ-ভঙ্গীর দ্বারা ভাবের অভিব্যক্তি এবং অনুকরণ করা শিথিতে হয়, ছোট ছোট ছেলেদের কাছে। ছেলে যত বড় হয়, ততই কুশিক্ষা ও ভুল সংস্কারের তাড়নায় সে স্বভাব ভুলিয়া চাতুরী শিখে। আর,

এই শিক্ষা তাহাকে ক্রমে শুধু লাজুক করিয়া তুলে না, একটু-আধটু বিজ্ঞ করিয়াও তুলে, যে যত বড় হয় ততই সহজ ভঙ্গী ছাড়িয়া পঁ্যাচ কসিতে আরম্ভ করে। কেহ যদি লুকাইয়া ছেলেদের খেলা লক্ষ্য করিয়া থাকেন, তিনি দেখিয়া থাকিবেন নিশ্চয়-ই, তাহারা কেমন তাহাদের বয়োজ্যেষ্ঠদের অনুকরণ করিয়া নিজ নিজ অভিজ্ঞতার পরিচয় দেয়। একটা ছেলে তার দোয়াতটি অসাধনতায় ভাঙ্গিয়া ফেলিয়াছে ; এবং এই ভাঙ্গার দরুণ তার বাপ তাকে খুব বকিয়াছেন, এমন কি মারিতেও গিয়াছেন, কিন্তু তার মা বাধা দেওয়ায় প্রহার তাকে আর থাইতে হয় নাই। এই বাড়ীরই আর একটি ছোট মেয়ে—সেই ছেলেরই বোন—এই দোয়াত ভাঙ্গার ইতিহাসটি তার আর পাঁচজন খেলার জুটিকে বলিতেছে। এই যে আগাগোড়া ব্যাপারটি বলা, ছোট মেয়েটি ঠিক অভিনয় করিয়াই তার সঙ্গীদের বলে। কেমন করিয়া তার ভাই দোয়াত ভাঙ্গিয়াছিল। দোয়াত ভাঙ্গিয়া তার মুখ-চোখ কেমন হইয়াছিল। বাপ যখন বকেন, তখন কেমন তার মুখ শুকাইয়া গিয়াছিল, বাবা কেমন করিয়া বকিলেন, সেই চোখ-মুখ রান্ধা, কেমন করিয়া মারিতে গেলেন, মা কি করিয়া ছুটিয়া আসিয়া তাহাতে বাধা দিলেন, ভাইটি বকুনি খাইয়া কেমন 'ভ্যাক্' করিয়া কাঁদিয়া ফেলিল, মেয়েটি হুবহু সকলের কথা ও কার্য দেখাইয়া আসর জমাইয়া দিল। এরূপ ঘটনা ছেলেদের খেলার মধ্যে প্রায়-ই দেখা যায়। এবং ইহা লক্ষ্য করিলে শেখা যায়, স্বাভাবিক Expression কাহাকে বলে, এবং তাহা কত সুন্দর। মানুষ যখন আপনাকে ভুলিয়া কথা কয়, তখন তাহার Expression খুব সরল ও সুন্দর হয়। কিছু করিতেছি মনে করিয়া করায় তাবও আড়ষ্ট হইয়া পড়ে। পুঙ্খানুপুঙ্খ-রূপে দেখিয়া, বহু অভিজ্ঞতা লাভের পর, আয়নার সম্মুখে অভ্যাস

করিলে সহজ ও সুন্দর অভিনয় দ্বারা ভাবের অভিব্যক্তি প্রকাশ করা যায়। অভিনয়ের সময়ে যাহা হয় কিছু করিব মনে করিয়া কিছু করিতে গেলে, তাহা প্রায়ই সুন্দর হয় না, বোধাপ, বেমানান, কিছুত-কিমানকার, একটা কিছু হইয়া পড়ে; যাহা বর্জন করা সকল অভিনেতারই কর্তব্য।

অঙ্গ-প্রত্যঙ্গের অত্যধিক চালনা—চোখ ও মুখের অত্যধিক সঙ্কোচ ও প্রসারণ, সৌন্দর্যের পরিপন্থী। খুব বুকিয়া সূজিয়া সাবধানতার সহিত প্রয়োগে একবার মাত্র চক্ষের ইন্ধিতে বা একটা মাত্র অঙ্গুলির সঞ্চালনে, রক্তমঞ্চে বৈদ্যুতিক প্রবাহ যিনি ছুটাইয়া দিতে পারেন, তিনিই সার্থকভাবে এই বিদ্যাকে আয়ত্ত করিয়াছেন, নতুবা চুল ছিঁড়িয়া, বক্ষে অঘটা করাঘাত করিয়া, পঁয়তারা কসিয়া, সুকুমার শিল্পের আশ্রয়ে বিশেষ কোন লাভ হয় কি না সুধীর্ঘ তাহার বিচার করিয়া দেখিবেন।

Expression অঙ্গভঙ্গীর দ্বারা যেমন হয়, কণ্ঠস্বরের প্রয়োগ ও ব্যবহারেও যে তেমনটি হয় না তাহা নহে। বরং প্রত্যেক অভিনেতার উচিত কণ্ঠস্বরের সাহায্যেই ভাবকে প্রথমে ব্যক্ত করা, এবং সঙ্গে সঙ্গে সেই সুরে সুর বাঁধিয়া আঙ্গিক অভিনয়ে ফুটাইয়া তোলা। যেমন সঙ্গীতের সঙ্গে সঙ্গের সম্বন্ধ। অনেক অনভ্যস্ত বা অপরিপক্ক অভিনেতা এই দুইএর সামঞ্জস্য রক্ষা করিতে পারেন না। কথায় যাহা বক্তব্য তাহা হয় তো বলিলেন ঠিক, কিন্তু অঙ্গভঙ্গী বা ভাবের অভিব্যক্তি করিলেন কথা শেষ হইবার পরে। তুলিয়া গেলেন যে—“Suit your action to your word, and your word to your action”, এই Suit করা, খাপ খাওয়ান; বহু অভ্যাসে আয়ত্ত করিতে হয়। কারণ লজ্জা, সংস্কার ও কুশিক্ষা, এই দুইটা বস্তুর মধ্যে সহজেই প্রাচীর তুলিয়া দেয়, এবং সে প্রাচীর ভাঙ্গিয়া ফেলা একটু নয়, বিশেষ কষ্টসাধ্য।



অভিনেতার কার্য্য হইল রস-সৃষ্টি। সমস্ত রসের আধার হইল হৃদয়। হৃদয়স্থ ভাব স্রুটে কণ্ঠস্বরের সাহায্যে, আর সঙ্গে সঙ্গে তাহার তরঙ্গ বহিয়া যায়, চোখে-মুখে, অঙ্গ-প্রত্যঙ্গে। তাই কথ্য বাদ দিয়াও অঙ্গ-প্রত্যঙ্গের সাহায্যে চোখ ও মুখের ভঙ্গিমায় মানুষের সকল মনো-ভাবই প্রায় প্রকাশ করা যায়। এই অভিনয়কে মুক-অভিনয় বলে। এক্ষণে অভিনয়, “পর্জার অভিনেতার”—বায়স্কোপের অভিনেতার পক্ষেই সাজে। থিয়েটারে যিনি অভিনয় করিবেন, তাঁহার মনে রাখা উচিত—কণ্ঠস্বরই তাঁহার প্রথম অবলম্বন। অতএব সর্বপ্রথমে থিয়েটারের অভিনেতার উচিত, কণ্ঠস্বরের উপর রস-সৃষ্টির বনিয়াদ করা। সর্বাপেক্ষা রক্ষণক্ষেপে সেই অভিনেতাই বরণীয়, যিনি কণ্ঠস্বর ও আঙ্গিক অভিব্যক্তিকে এক সঙ্গে আয়ত্ত করিয়াছেন।

নাটক শব্দের ব্যুৎপত্তি নট (নৃত্য করা), + অক (শব্দ)—ক = নাটক। প্রকৃতি প্রত্যয় যোগে নাটক পদটী এই ভাবেই নিষ্পন্ন হইয়াছে।

The Dramatic History of the world-এ একস্থানে লেখা আছে—“In Sanskrit, a dance without Gesticulation and speech is called Nri Tya,—that on the gesticulation but not speech is called “Natya”—from which Nataka or Drama takes its origin—অর্থাৎ হাব-ভাব-বর্জিত অঙ্গের চালনাকে নৃত্য বলে এবং হাব-ভাব-সম্বিত অঙ্গের চালনাই নাটক। নাটকে হাবভাবের অভিব্যক্তি পূর্ণমাত্রায় সন্নিবিষ্ট বলিয়াই “নট” ধাতু নাটকের উৎপত্তিমূলক হইয়াছে। পণ্ডিতেরা কাব্য-শাস্ত্রকে দুই ভাগে বিভক্ত করিয়াছেন—“শ্রব্য” ও “দৃশ্য”। শুধু কর্ণেজিয়ের সাহায্যে যে কাব্যের রসগ্রহণ করিতে পারা যায় তাহাই “শ্রব্য”-কাব্য, কিন্তু যে কাব্যের শ্রবণ, পঠন ব্যতীত দর্শনেরও প্রয়োজন হয়—তাহাই “দৃশ্য-

কাব্য।” কিন্তু দৃশ্য-কাব্য রস-পিপাসু সুধীগণ যদি রঙ্গক্ষেত্রে কোনো কারণে অভিনেতার হস্তচালনা বা অঙ্গভঙ্গিমাতে দর্শনেন্দ্রিয়ের পীড়া অনুভব করেন এবং দৃশ্যকাব্য রস উপভোগে বীতরাগ হন—তাহা হইলে সে ক্ষেত্রে নাটক ও অভিনয় দুই-ই ব্যর্থ হইল।

অনেক অভিনেতা বা অভিনেত্রী রঙ্গক্ষেত্রে অভিনয়-কালে নিজের হাত দুটি লইয়া বড়ই বিব্রত হইয়া পড়েন। বক্তৃতা করিতে করিতে তাঁহারা ঠিক করিতে পারেন না,—হাত দুটি লইয়া কি করিবেন। কথাটি

অভিনয়ে  
হস্ত-চালনা।

খুবই হাস্যজনক বটে। কারণ, প্রায় দেখিতে পাওয়া যায়,—হয়ত’ এরূপ ভাবে তিনি হাত দুটি নিশ্চল রাখিয়া কাষ্ঠ-পুস্তলিকার জায় কথো উচ্চারণ করিয়া যাইতেছেন,—দর্শকবৃন্দ সে ভাব দেখিয়া মনে করেন—যেন তাঁহার হাত দুটিতে পক্ষাঘাত হইয়াছে; আবার কেহ কেহ হয়ত’ এরূপভাবে অনর্গল হাত দুটি তুলিতেছেন ফেলিতেছেন, যেন কোনও কলে (Machine) কাজ হইতেছে; সে “হাত নাড়ার” কোনও অর্থ নাই। সে যেন এক কিস্তুতিক্রিয়াকার—বিশ্রী ব্যাপার! অথবা “আর্ট” দেখাইয়া তালপাতার সিগ্গাইয়ের মত—এমনি হাস্যজনক ভঙ্গীতে হাত চালাইতেছেন দেখিলেই মনে হয়, “রঙ্গক্ষেত্রে” হইতে এ পাপ বিদায় হইলে বাঁচি।

সুতরাং মহলার সময় খুব যত্নপূর্বক এই সকল বিষয় শিক্ষা করা কর্তব্য। এই জন্তই প্রত্যেক অভিনেতা বা অভিনেত্রীর উচিত,—একখানি বড় আয়নার সম্মুখে ভূমিকা অভ্যাস করিয়া বিশেষরূপে লক্ষ্য রাখিয়া আপন-আপন ভূমিকা অভ্যাস করা। কারণ, রঙ্গক্ষেত্রে অভিনয় করিবার সময় তিনি ত’

আয়নার  
সম্মুখে ভূমিকা  
অভ্যাস

এই যে—তঁাহারা নেতা হইয়াও বুঝিতে পারেন না—ইহাতে অভিনয়ের কি ভয়ানক ক্ষতি হয় !

কেমন করিয়া অভিনয় করিতে হয়,—মুখে বলিয়া দিলে কিছুতেই কাহাকেও শিখাইতে পারা যায় না। অভিনয় করা নিজে শিখিতে হয়। প্রথম ও প্রধান চেষ্টা করা কর্তব্য—

### নির্বাচনে দুর্দান্তশিতা

কেমন করিয়া ভাব ( Feelings ) আনিতে হয়। ভাবুক না হইলে কিছুতেই তঁাহার দ্বারা অভিনয়-কার্য্য হইবে না। যিনি অভিনেতা বা অভিনেত্রী নির্বাচিত করিয়া ভূমিকা বিতরণ ( Part Distribute ) করিবেন,—তিনি সৰ্ব্বাঙ্গে বিশেষরূপে লক্ষ্য করিবেন,—কোন কোন অভিনেতা বা অভিনেত্রী সহজে কোন কোন ভাব আনিতে পারেন। মানুষের সহিত মেলামেশা করিলেই বুঝিতে পারা যায়, ইহার অন্তঃকরন কোমল কি কঠোর কি রক্তময়। একজন কর্কশহৃদয় ব্যক্তিকে—কোনও প্রেমিকের ভূমিকায় শিক্ষা দিলে—কোনও ফল পাওয়া যাইবে না। সে সেই কোমল বক্তৃতার ভিতরেও এমন একটা কঠোরতার ভাব মিশাইয়া ফেলিবে যে, লম্বা চরিত্রটী আগাগোড়া নষ্ট হইয়া যাইবে। মিষ্টভাবী ধীর শান্ত ব্যক্তিকে কোনও দুঃস্বপ্নের ভূমিকায় অভিনয় করিতে দিলে সে কিছুতেই কঠোরতার চিত্র ফুটাইতে পারিবে না। ভূমিকা বিতরণের কৌশলেই অভিনয় ভাল-মন্দ হইয়া থাকে। সাধারণ রঙ্গালয় অপেক্ষা অবৈতনিক নাট্য-সম্প্রদায়ে ভূমিকা নির্বাচনের অধিক সুবিধা। সাধারণ পেশাদারী রঙ্গালয়ে চাকুরী করিবার জন্য অপরিচিত ব্যক্তি আসিয়া যোগদান করেন ; সুতরাং কর্তৃপক্ষের কোনমতেই জানা সম্ভব নয়,—তিনি কি প্রকৃতির লোক এবং তঁাহাকে কি ভূমিকায় অভিনয় করিতে

দিলে তাঁহার ঠিক “স্বভাবোচিত” হইবে। কিন্তু অবৈতনিক সম্প্রদায় বন্ধু-বান্ধব, আত্মীয়-স্বজন প্রভৃতি খুব পরিচিত ভক্তসন্তানগণকে লইয়া গঠিত। সুতরাং ভূমিকা-বিতরণ সময়ে অধ্যক্ষ বা নাট্যাচার্য্যের বিচার করিবার কোনরূপ অসুবিধা হইবে না যে, তিনি যাহাকে যে ভূমিকা অভিনয় করিবার জন্য নির্বাচিত করিতেছেন, সে চরিত্র অভিনেতার চরিত্রের অনুরূপ কি না। তবে আমি এরূপ কথা বলিতেছি না যে, অভিনেয় নাটকের প্রত্যেক চরিত্রটী অভিনেতার চরিত্রের সহিত মিলাইয়া বিতরণ করিতে হইবে। তাহা হইলে ত’ মহাবিপদের কথা! কোনও “চোর”, “জুয়াচোর”, “হত্যাকারী”, “জালিয়াৎ”, “দস্যু” “নৃশংস পিশাচ” ইত্যাদি ভীষণ চরিত্র অভিনয় করাইতে হইলে—দলের মধ্যে সে প্রকার চরিত্রের লোক কেমন করিয়া পাওয়া সম্ভব? এক্ষেত্রে দেখিতে হইবে, —একটু সূক্ষ্ম বিচার করিয়া বুঝিতে হইবে—দলস্থ কোন ব্যক্তিকে (তাঁহার স্বাভাবিক চেহারা—কণ্ঠস্বর—চালচলন—কথাবার্তা হিসাবে) উক্তরূপ ভূমিকায় শিক্ষিত করাইলে অগ্ৰাণু দলস্থ অভিনেতা অপেক্ষা অধিক মানায় এবং Suitable হয়। কিন্তু আমাদের অবৈতনিক সম্প্রদায়ে এ বিষয়ে একটা মহা অসুবিধা প্রায়ই ঘটিয়া থাকে। যাহাকে যে ভূমিকা ঠিক মানায় তিনি কিছুতেই সে ভূমিকায় অভিনয় করিতে চাহেন না। একজন ঘোরতর কৃষ্ণবর্ণ কৃশকায় কুৎসিত ব্যক্তিকে “চোর” সাজিতে বলিলে—তিনি প্রাণান্তেও তাহাতে সন্মত নহেন। তাঁহার মনোগত ভাব,—তিনি প্রেমিক-প্রবর যুবরাজ সাজিয়া “প্রণয়িণী” লইয়া রঙ্গমঞ্চে প্রেমালাপ করেন। যিনি একবর্ণও (Acting) বক্তৃতার কথা বিশুদ্ধভাবে উচ্চারণ করিতে কিছুতেই সক্ষম নহেন, যাহার কণ্ঠস্বর শুনিলে শ্রোতার আপাদ মস্তক জলিয়া উঠে, যিনি কথা কহিলে পাখের Co-actor পর্য্যন্ত শুনিতে পান না, তিনি “বীরের” ভূমিকায় অভিনয়

করিতে উৎসুক। এই কারণেই অবৈতনিক সম্প্রদায়ের অভিনয়ের এত হুঁশ।

অভিনেতার অথবা অভিনেত্রীর রঙ্গক্ষেত্রে আবির্ভূত হইয়া একেবারেই ভুলিয়া যাওয়া কর্তব্য যে তাঁহারা অভিনয় করিতেছেন। যিনি রামের

নিঃসঙ্কোচ

অভিনয়

চরিত্র অভিনয় করিতেছেন,—তিনি যদি

রঙ্গক্ষেত্রে বাহির হইয়াও এ কথাটা মনে করেন

—যে “আমি শ্রীহরিচরণ মিত্র, সাক্ষি

বোবাজার—দিনের বেলা জেমস্টেরী কোম্পানীর বাড়ীতে বিল্‌কালেক্টিং সরকারের কাজ করি ;—এই দলে আজ পোষাক পরিয়া অমুক পালার অভিনয়ে “শ্রীরামচন্দ্র” সাজিয়া বক্তৃতা করিতে নামিয়াছি”—তাহা হইলে তিনি কিছুতেই অভিনয় করিতে পারিবেন না। লক্ষপ্রতিষ্ঠা অভিনেত্রী রঙ্গক্ষেত্রে অবতীর্ণ হইয়া যদি মনে মনে ভাবিতে থাকেন,—“আমি শ্রীমতী অমুক, মাসিক দুইশত টাকা সম্প্রদায়ের নিকট হইতে বেতন আদায় করি,—আমার “সীতা” সাজা দেখিতে রঙ্গালয় আজ লোকে পরিপূর্ণ,—আমায় খুব সুন্দরী দেখাইতেছে,—বোধ হয় আমাকে দেখিয়া শতকরা সাড়ে-সাতানব্বই জন জখম হইয়া পড়িল,—এ অভিনেতা কি আমার সহিত “রাম” সাজিয়া অভিনয় করিবার যোগ্য—ইত্যাদি—ইত্যাদি”—তাহা হইলে সে অভিনয় দেখিয়া দর্শকবৃন্দ কতদূর তৃপ্তিলাভ করিতে পারেন? সাধারণ রঙ্গক্ষেত্রে আর এক দোষ সচরাচর দেখিতে পাওয়া যায়,—নিঃসঙ্কোচে (Freely) কেহ যেন অভিনয় করিতে জানেন না। “স্বামী-স্ত্রী” নির্জন্ম ঘরে কথা কহিতেছেন,—যেন ভাস্কর-ভাদ্রবো,—এপাড়া-ওপাড়ার লোক! কেহ কাহারও দিকে অগ্রসর হইতেছেন না,—কেহ কাহাকেও হয়ত স্পর্শ পর্যন্ত করিতেছেন না। সে স্বাধীনতা-টুকু কেবলমাত্র দলের যিনি নেতা বা যুক্তিসি, তাঁহারই আছে দেখিতে

পাই। নায়ক-নায়িকা বহুদিন—বহুদিনের বিচ্ছেদের পর—অনেক দুঃখ-কষ্ট, লাঞ্ছনা-গঞ্জনা সহ করিয়া—অনেক বাধা-বিপত্তি অতিক্রম করিয়া যখন প্রথম মিলিত হয়, তখন ব্যাকুল ভাবে ছুঁজনে ছুঁজনকে বাহুপাশে বেঁধেন করিলে যদি কুরুচি অথবা অঙ্গীলতার পরিচায়ক হয়, —তাহা হইলে নাটকে এরূপ দৃশ্য রাখিবার আবশ্যিকতা কি? এবং ইহাতে কুরুচিই বা আসিবে কেন, তাহাত' বুঝিতে পারি না। অভিনেতার ইচ্ছা থাকিলেও অভিনেত্রীর বিরক্তির ভয়ে—তাহার সহিত মিস্‌সঙ্ঘাতে অভিনয় করিতে পারেন না,—ইহাও আমরা বিশ্বস্তহৃদ্রে অবগত হইয়াছি। এরূপ কাপুরুষ অভিনেতার অভিনয়-কার্য্য না করাই শ্রেয়ঃ। নাটক ও সম্প্রদায়ের নাম উল্লেখ না করিয়া একটা ঘটনা পাঠকগণকে শুনাই। কলিকাতার কোনও এক শ্রেষ্ঠ রঙ্গমঞ্চে—একবার একখানি উৎকৃষ্ট নাটকের অভিনয় দেখিতেছিলাম। “নায়িকা” তাঁহার “স্বামী” কর্তৃক উপেক্ষিতা ও পরিত্যক্তা হইয়া একেবারে পাগলিনী হইয়াছেন। “স্বামী” যুদ্ধে গিয়াছেন—“নায়িকা” পুরুষবেশে তাঁহার অনুসরণ করিয়াছেন। অকস্মাৎ তাঁহার “স্বামী” এক ভয়ঙ্কর বিপদে পতিত হইলেন; পাগলিনী “নায়িকা” স্বয়ং একাকিনী “স্বামী”কে সূত্ৰাশ্রয় হইতে উদ্ধার করিলেন! “স্বামী” অত্যন্ত লজ্জিত হইয়াছেন,—কিছুতেই চলিতে পারেন না। “নায়িকা” তাঁহাকে বলিলেন—“ভূমি আমার কাঁধে ভর দিয়া একটুখানি চল,—আমি তোমার জন্ত শিবিকা আনিয়া দিতেছি।” পাঠক! বুঝুন—কিরূপভাবে আহত স্বামীকে বাহুপাশে বেঁধেন করিয়া—এই অবস্থায় “নায়িকার” লইয়া যাওয়া কর্তব্য! এই দৃশ্যে যিনি “নায়ক” অর্থাৎ “নায়িকার প্রিয়তম স্বামী” সাজিয়াছেন—তিনি একজন সামান্ত্রিকের অভিনেতা,—এবং যিনি “নায়িকা” সাজিয়াছেন,—তিনি একজন বঙ্গ-রঙ্গমঞ্চের শ্যাতনামা অভিনেত্রী।



ক্ষীরোদপ্রসাদের “নর নারায়ণ” নাটকে “কর্ণের” ভূমিকায়—সুপ্রসিদ্ধ  
অভিনেতা—এ্যাসিষ্ট্যান্ট কমিশনার রায় সাহেব—  
শ্রীপ্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায়।





তিনি “আহত স্বামীকে” কি ভাবে লইয়া রক্তক্ষে আবির্ভূত হইলেন শুন ;—অভিনেতা ধোঁড়াইতে ধোঁড়াইতে আসিতে লাগিলেন—আর সেই ধাতনামা অভিনেত্রী তাঁহার কোমরবন্ধটা মাত্র বামহস্তের দুটি অঙ্গুলীদ্বারা স্পর্শ করিয়া দেড়-হাত তফাতে অগ্রে চলিলেন। প্রণয়-দৃশ্যের ( Love-Scene-এর ) সগিত্ত্ব করণ হইল আর কি ! দুঃখের বিষয় এই যে—রক্তালয়ের কর্তৃপক্ষগণ এ সমস্ত দেখিয়াও দেখিতে চাহেন না ! রহস্যের কথা বটে !

আপনার ভূমিকাটি কাগজে কলমে স্বহস্তে লিখিলে—তাহা অতি সুন্দররূপে আয়ত্ত্বাধীন হয়। তাহাতে সহজে এবং শীঘ্র মুখস্থ হয়,—এবং তাহার প্রতিছত্রও বোধগম্য হইয়া থাকে। তাড়াতাড়ি না লিখিয়া ধীরে ধীরে প্রত্যেক কথা বুঝিয়া স্মৃতিয়া লিখিলে—অধিকতর ফললাভ হয়। স্বহস্তলিখিত ভূমিকাটি লইয়া—প্রত্যেক দিন নির্জনে একখানি বড় আয়নার সম্মুখে দাঁড়াইয়া তাহার আবৃত্তি করা আবশ্যক। বড়

### ভূমিকা

### অভ্যাসের

### সহজ উপায়

আয়না না থাকিলে—অন্ততঃ একখানি ছোট আয়না এরূপভাবে দেওয়ালে টাঙাইয়া রাখা আবশ্যক—যাহাতে দাঁড়াইয়া নিজের মুখ দেখিতে পাওয়া যায়। মুখের ভাবে হৃদয়ের ভাব ব্যক্ত হয় ; যাঁহার মুখভাবের কোনও পরিবর্তন দেখা যায় না,—তাঁহার হৃদয়ে কোনও ভাব নাই ; তিনি ভাবহীন (Feelingless) অভিনেতা ; সুতরাং তিনি অভিনেতৃ-পদবাচ্য নহেন। যাঁহার বায়স্কোপ্ দেখিয়াছেন, তাঁহার বুঝিতে পারিবেন যে, কথা না কহিয়া কেবলমাত্র মুখভাবের দ্বারা ( Facial Expression ) কতখানি অভিনয় করা যাইতে পারে। সেই জন্তই বলিতেছিলাম যে, অভিনয় কেহ শিখাইতে পারে না ; যতক্ষণ না নিজের প্রাণে ভাব

আসিবে,—ততক্ষণ পর্য্যন্ত কোনমতেই অভিনয় শিক্ষা করা যাইতে পারে না।

অভিনেতা বা অভিনেত্রীর প্রত্যেক কথাই স্পষ্ট এবং বিশুদ্ধ উচ্চারণ করিতে হইবে। দর্শকবৃন্দ যদি অভিনেতার কথাই বুঝিতে না পারিলেন,

### আবৃত্তি

তাহা হইলে অভিনেতার অভিনয় করিয়া লাভ কি, দর্শকবৃন্দের অভিনয় দেখিয়া সুখ কি—এবং

নাট্যকারের নাটক লিখিয়াই বা ফল কি? কোনও রকমে (তাড়াতাড়ি মোটফেলার মত) আবৃত্তি করিতে পারিলেই অভিনেতা অথবা অভিনেত্রীর রঙ্গমঞ্চে দায়িত্বের শেষ হইল না। নাতিনিম্নোচ্চৈঃস্বরে—(অর্থাৎ খুব চীৎকার না করিয়া অথবা অতি নরম সুরে কথা না কহিয়া) রঙ্গালয়ের অভ্যন্তরস্থ গ্যালারীর সর্বশেষের আসনের ব্যক্তি যাহাতে শুনিতে পায় এক্রপভাবে কথা কহা উচিত। প্রত্যেক কথা যখন রঙ্গমঞ্চে দাঁড়াইয়া উচ্চারণ করিবে—তখন বার-বার এইটা বিশেষরূপে মনে রাখিতে হইবে যে, অভিনেতা তাঁহার সমস্ত কথাগুলি প্রত্যেক দর্শকবৃন্দের জন্যই উচ্চারণ করিতেছেন; এবং দর্শকবৃন্দ যদি প্রথম আবির্ভাবে তাঁহার কথা শুনিতে ও বুঝিতে না পারিয়া তাঁহার প্রতি শ্রদ্ধাহীন ও বীতরাগ হন,—তাহা হইলে সে অভিনেতার সকল আশাই নষ্ট হয়; তিনি সহস্র চেষ্টা করিয়াও কিছুতেই অভিনয়ের দ্বারা কাহারও মনোরঞ্জন করিতে সক্ষম হইবেন না। শুধু ব্যবসায়ী থিয়েটারে বেতনভোগী অভিনেতা ও অভিনেত্রী নহে,—অবৈতনিক সম্প্রদায়ে এমন অনেক অভিনেতা দেখিয়াছি যাহারা অভিনয়ার্থ রঙ্গমঞ্চে আবির্ভূত হইয়া এমন তাড়াতাড়ি অস্পষ্টভাবে বক্তৃতা করিয়া যান, যেন কোনমতে মাথার একটা রিমম মোট নামাইয়া সুস্থ হইলেন। এ প্রকার লোককে কেন যে সম্প্রদায়ভুক্ত করা হয়, তাহা তা' বুঝিতে পারি না।

অভিনয়ের পক্ষে অত্যন্ত অসুবিধা হইয়া থাকে। কেহ কেহ রঙ্গমঞ্চে আবিভূত হইয়া—সৰ্ব্বপ্রথমে আগাগোড়া একবার দৰ্শকবৃন্দকে দেখিয়া ল'ন, এবং ইচ্ছা করেন যে পরিচিত ব্যক্তিগণের সহিত সেইখান হইতে একবার “চোখে-চোখে” কথা কহিয়া বলেন,—“দেখ্—আমি কেমন সেজেছি! আমি কেমন বাহাদুর!” এবং বরাবর দৰ্শকবৃন্দের দিকে মুখ ফিরাইয়াই বক্তৃতা করিতে থাকেন! তাঁহাকে হয়ত' মন্দিরের সোপানে উঠিতে হইবে,—কিষা ফুটলাইটের নিকট হইতে খানিকটা পশ্চাৎদিকে চলিয়া আসিয়া পাশ্বে বসিতে হইবে; তিনি দৰ্শকবৃন্দের দিকে মুখ রাখিয়া পিছু হাঁটিতে লাগিলেন কিষা বিস্তী রকমের ঝাঁকাতাবে চলিতে আরম্ভ করিলেন। আমি এমন কথা বলি না যে, দৰ্শকবৃন্দের দিকে পশ্চাৎ ফিরাইয়া বরাবরই থাকিতে হইবে; যখন আবশ্যক—তখন যদি পিছন ফেরা হয়, তাহাতে ভাল বৈ কখনই মন্দ দেখায় না।

কোনও কোনও অভিনেতা রঙ্গমঞ্চে দৰ্শকবৃন্দের দিকে ফিরাইয়াও এমন ভাবে দাঁড়াইয়া থাকেন—যে, কেহই তাঁহার সমস্ত মুখখানি দেখিতে পান না। বিলাতের বিখ্যাত অভিনেতা ‘জর্জ্ ফ্রেডরিক্ কুক্’কে যখন জিজ্ঞাসা করা হইয়াছিল “অভিনেতার বিশেষরূপে

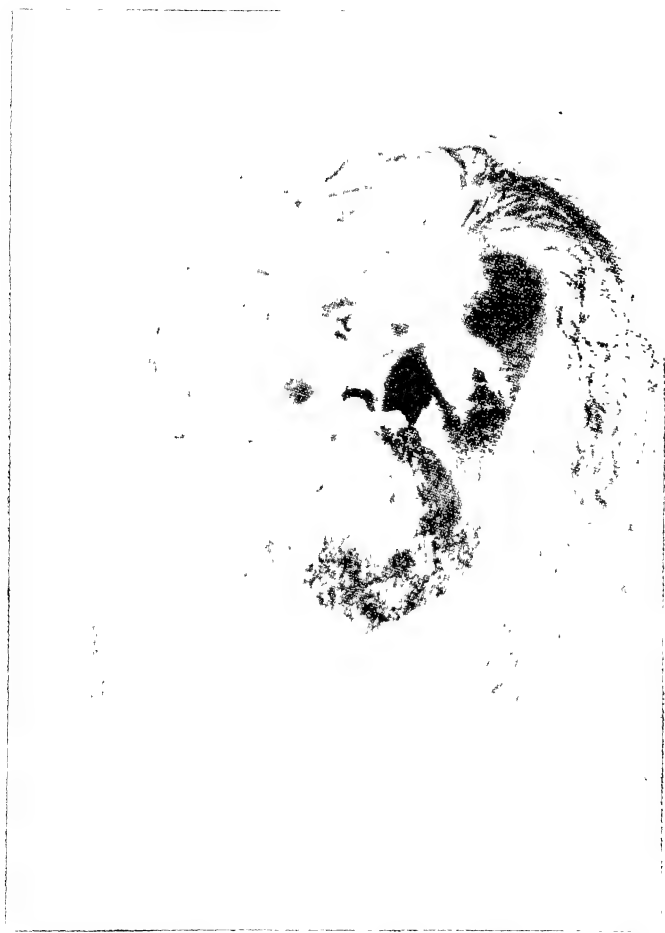
রঙ্গমঞ্চে

পরিচালনা

কোন জিনিষ শিক্ষা করা আবশ্যক”—তিনি বলিয়াছিলেন—(Sir—it is to learn to stand still) অর্থাৎ “ধীরভাবে কেমন করিয়া রঙ্গমঞ্চে দাঁড়াইতে হয়,—ইহাই সৰ্ব্বাগ্রে ভাল করিয়া শিক্ষা করা কর্তব্য”। রঙ্গমঞ্চে যখন দাঁড়াইতে হইবে—তখন কোনমতে যেন চক্ষু নীচের দিকে না থাকে; মাথাটা একপভাবে তুলিয়া রাখিতে হইবে, যাহাতে চক্ষুর দৃষ্টি—দ্বিতলের আসনের ঠিক নিম্ন ভাগে কিষা দ্বিতীয় তাকে (Second Tier) পতিত হয়। বিলাতে অভিনয়-

শিক্ষার্থীগণের প্রতি উপদেশের সারাংশ এইখানে উদ্ধৃত করিয়া দিলাম :—

“Proceed immediately to your place of entrance, arrange your manner of entering and listen attentively for your *“Cue”*. On hearing which go on at the very instant; if it should be a letter or message you are to deliver, move quick and gracefully on, in a business-like manner, with your eyes fixed directly upon the person to whom it is to be given; present or deliver it in an erect and easy manner; keep your position firmly, with your arms hanging easily by the sides of your body, and wait till you receive your reply, or *“Cue”* to retire, turn easily round and make your exit in the same style which you entered, assuming an easy graceful carriage, and be careful to avoid anything that savours of a *“strut”* or pomposity of manner. Speak your words slowly and distinctly, with your voice elevated somewhat above the ordinary tone, recollecting that you have a large space to fill, and it is important that every auditor in the Theatre should hear and distinguish every word you utter; in turning your face to the audience, keep your head so elevated, that your eyes may rest upon the second tier of Boxes, this will create in you the habit of *“holding up your head”*, a point very



“বিষ্ণুমায়া” চিত্রাভিনয়ে অপূর্ব রূপসজ্জায়  
“বসুদেবের” ভূমিকায়—শ্রীনরেশচন্দ্র মিত্র



requisite in a young actor, as nothing appears more awkward or offensive to the spectator, than to see a performer looking down at his feet like a stupid clown, or a bashful School-boy. Be careful to avoid all nervous or fidgety changing or shifting of the feet or hands while standing on the stage, always bear in mind the important fact, in scenic philosophy, that you are to the audience as a picture, or a part of one, and that any change of position, till positively called for by the subject, is calculated to destroy the harmony and general effect of the whole”.

অনেকে হয়ত মনে করেন—যে, যখন নির্বাক হইয়া রঙ্গমঞ্চে দাঁড়াইয়া থাকিতে হয়,—তখন বুঝি অভিনেতার অভিনয় করিবার কিছা

নির্বাক  
অভিনয়

কোনরূপ ভাব দেখাইবার প্রয়োজন নাই।  
ইহা সম্পূর্ণ ভুল। যে অভিনেতা বা  
অভিনেত্রী বক্তৃতা করিতে থাকেন, তাঁহার

অপেক্ষা যিনি নির্বাক হইয়া দাঁড়াইয়া থাকেন, রঙ্গমঞ্চে তাঁহার কার্য্যই তখন অধিক। বক্তৃতা না থাকিলেও নাট্যকার যে তাঁহাকে সেই দৃষ্টে নির্বাকভাবে উপস্থিত করাইয়াছেন,—সে উপস্থিতির কি কোনও একটা উদ্দেশ্য নাই? নিশ্চয়ই সেই দৃষ্টের সহিত সেই নির্বাক অভিনেতার কোনও না কোনও গুরুতর সম্বন্ধ আছে। অতএব তাঁহাকে তদুপযোগী হাব-ভাব দেখাইয়া বক্তার কথায় কর্ণপাত করিয়া থাকিতে হইবে। আমরা দেখিতে পাই,—হুই চারিজন অভিনেতা এবং অভিনেত্রী একত্র দাঁড়াইয়া কোনও দৃষ্টে অভিনয় করিতেছেন; যিনি বক্তৃতা করিলেন,—

তিনি তাঁহার বক্তৃতা শেষ হইবামাত্রই এমনভাবে সঙ্গী অথবা সঙ্গিনীর নিকট হইতে মুখ ফিরাইয়া দর্শকবৃন্দের প্রতি চাহিয়া রহিলেন, তাহার স্পষ্ট ভাবার্থ এই যে,—“আমার বাহা বলিবার—আমি আপাততঃ তাহা বলিয়াছি,—এইবার দ্বিতীয় ব্যক্তির পালা,—আপনারা তাহার কথা শুনুন ; আমি একটু বিশ্রাম করি—আবার আমার পালা আসিলে, আমি বলিব।” তিনি তখন দাঁড়াইয়া হয়ত’ সুপারি চর্কণ করিতে আরম্ভ করিলেন,—নয়ত’ পরিচিত কোনও দর্শক-মহাশয়ের প্রতি চাহিয়া মনে মনে হাসিতে লাগিলেন—নয়ত’ নিজের পোষাক—জুতা, মোজা দেখিতে আরম্ভ করিলেন। কিন্তু তাঁহার সঙ্গী অথবা সঙ্গিনী হয়ত’ তাঁহাকেই সম্বোধন করিয়া কোনও গুরুতর বিষয়ের বক্তৃতা করিতে-ছিলেন ! এই শ্রেণীর অভিনেতা বা অভিনেত্রীর প্রতি আমার এই বক্তব্য যে, রঙ্গমঞ্চে দাঁড়াইয়া তোতাপাখীর স্থায়—মাত্র নিজের ভূমিকা আবৃত্তি করার নাম প্রকৃত অভিনয় করা নয়। আবৃত্তি করা ছাড়া—অভিনেতার রঙ্গমঞ্চে সহস্র কর্তব্য ও দায়িত্ব আছে,—বাহা হইতে তিলমাত্র বিচ্যুত হইলে,—তাঁহাকে কেহ প্রকৃত অভিনেতা বলিবে না।

অভিনেতাকে অভিনয়-কার্য্যে অনেক পরিশ্রম করিতে হয়,—সুতরাং তাঁহার আহাৰাদির প্রতি বিশেষ লক্ষ্য রাখা উচিত। সন্ধ্যার সময় উদর

**অভিনয়-কালে**

**অভিনেতার**

**আহারের**

**ব্যবস্থা**

পরিপূর্ণ করিয়া আসিয়া অভিনয় করা বড় সুবিধাজনক নয়। কারণ,—“ভরা পেটে” অঙ্গ-চালনা করা শারীরিক অনিষ্ট-কর এবং সুস্বাস্থ্যও নয় ; তখন বিশ্রাম লাভ করিবার জন্ত দেহ যেন আপনা

আপনিই চলিয়া পড়িতে চাহে। আর—একেবারে শূন্য উদরে কিঞ্চিৎ সন্ধ্যার সময় মাত্র কিঞ্চিৎ জলযোগ করিয়া সমস্ত রাত্রি চীৎকার



ও শারীরিক পরিশ্রম করা বড়ই কষ্টদায়ক। ক্ষুধার তাড়নায় দেহ অত্যন্ত অবসন্ন ও ক্লান্ত বোধ হয়। তাহাতে অভিনয়ও ভাল হয় না। এমন অবস্থায় প্রত্যেক অভিনেতার অভিনয়-কালে আপনার আপনার আহারের কোনরূপ ব্যবস্থা করা অত্যন্ত আবশ্যিক। সন্ধ্যার সময় বাটী হইতে সামান্য কিছু আহার করিয়া আসিয়া প্রত্যেক দুই অঙ্ক অভিনয়ের পর রক্তালয়ে কিঞ্চিৎ আহার করা উচিত। আবার দুই ঘণ্টা পরে আবার কিঞ্চিৎ আহার; এইরূপে রাত্রে আহারটা কয়েকবারে শেষ করিলে দেহের পক্ষে মঙ্গলজনক হয়, অভিনয়ে বরাবর স্ফূর্তি বজায় থাকে এবং সুন্দররূপে অভিনয়ও করিতে পারা যায়।

অনেকে হয়ত' ইহা শুনিয়া বলিবেন,—“খিয়েটার করিতে গিয়া অত ল্যাঠা কে করিবে? অত হাঙ্গামা করিয়া কি অভিনয় করা পোষায়?” কিন্তু ইহাতে হাঙ্গামা কি, তাহা ত' বুঝিতে পারি না। যাহার যেমন অবস্থা,—তিনি সেইরূপ আহারের ব্যবস্থা করিবেন। অভিনয়ের সময় আহার করিতে বলি না; অঙ্কশেষে ঐক্যতান-বাদনের সময় আহার করিলে কোনও ক্ষতি হইবার সম্ভাবনা নাই। শরীর বজায় রাখিতে হইলে মানুষকে সকল রকম উপায় উদ্ভাবন করিতে হয়; অসুবিধাকেও সুবিধা করিয়া লইতে হয়। আমাদের দেশের অধিকাংশ লোকে, আহারকে একটা কোনও গুরুতর আবশ্যকীয় কার্য বলিয়া বিবেচনা করেন না। যখন হউক কোনও গতিকে “নাকে-মুখে-চোখে গুঁজিয়া” পেটটা ভরাইলেই হইল;—তাহার কোনও নিয়ম নাই—ব্যবস্থা নাই। সাহেবেরা সকল কাজেই আহারের বন্দোবস্ত সঙ্গে সঙ্গে করিয়া থাকেন। বল খেলিতে, শীকার করিতে, আমোদ করিতে সেখানেই যান না কেন, খানসামা তাঁহাদের আহারাদি লইয়া সর্বত্র তথায় উপস্থিত! তাই তাঁহাদের সকল কাজেই সমান স্ফূর্তি—সমান উৎসাহ

—সমান আনন্দ ! তাঁহারা সকল কাজই সুসম্পন্ন ও পরিষ্কাররূপে নিষ্পন্ন করিয়া থাকেন ।

অভিনয়-রাত্রে রঙ্গালয়ে গিয়া সর্বপ্রথমে একখানি প্রোগ্রাম লইয়া প্রত্যেক অভিনেতার দেখা কর্তব্য—কোন কোন দৃশ্তে তাঁহাকে রঙ্গমঞ্চে বাহির হইতে হইবে । অভিনয়-কালে সাজ-ঘরে দঙ্গল বাঁধিয়া বসিয়া বাজে গল্প-কথায় মননিবিষ্ট না করিয়া সর্বক্ষণ সতর্ক হইয়া

**অভিনয়কালে**

**অভিনেতার**

**কর্তব্য**

অভিনয়ের প্রতি লক্ষ্য রাখা বিশেষ আবশ্যক । যে দৃশ্তে বাহির (Appear) হইয়া অভিনয় করিতে হইবে, তাহার পূর্বদৃশ্তের অভিনয়ের সময় রঙ্গমঞ্চের (Wings) উইংসের ধারে গিয়া প্রস্তুত হইয়া থাকা কর্তব্য । যথাসময়ে যদি রঙ্গমঞ্চে আবির্ভূত না হওয়া যায়, তাহাতে যে অভিনয়ের কি ভয়ানক ক্ষতি হয় তাহা পূর্বেই বলা হইয়াছে । “আমাকে এখন আর বাহির হইতে হইবে না” ভাবিয়া সাজ-ঘরে বসিয়া গল্প-গুজব করিলে অল্প অভিনেতার পক্ষেও বিশেষ ক্ষতিকর হয় । তাঁহারা তামাকের লোভে এবং গল্পের কুহকে মজিয়া আসক্তকর্তব্য বিন্ধিত হইয়া যাইতে পারেন ; সুতরাং অভিনয়ে অনেক গোলযোগ হওয়া সম্ভব ।

কোনও অভিনেতার কোনমতেই কর্তব্য নহে,—অভিনয়-কালে সে নাটকে নিজের কোনও ভূমিকা নাই বলিয়া—অথবা আপনার ভূমিকা অভিনয় করা শেষ হইয়াছে বলিয়া দর্শকবৃন্দের সন্মুখে আসিয়া উপস্থিত হওয়া । সেটা অত্যন্ত নীতি-বিরুদ্ধ কার্য্য । যে অভিনেতা বাহাদুরী করিয়া অভিনয়-রাত্রে যখন তখন দর্শকবৃন্দের সন্মুখে উপস্থিত হইয়া ঘনিষ্ঠতা করেন,—তিনি সেই রাত্রে রঙ্গমঞ্চে কোন ভূমিকা অভিনয় করিতে বাহির হইলে দর্শকবৃন্দের প্রাণে কোন নূতন ভাব উৎপাদ-

করাইতে পারেন না। “Actor should be a vision!” দর্শকবৃন্দ অভিনয়-রাত্রে যাহাকে যত অল্প আপনাদিগের মধ্যে দেখিতে পান, রক্তমঞ্চে তাঁহার অভিনয় দেখিয়া তত অধিক মুগ্ধ হইয়া থাকেন। এই কারণে, সমস্ত অভিনেতার কর্তব্য—গুন্দ-শুশ্রূষা মুণ্ডিত করা। কারণ, তাহা হইলে—ইচ্ছামত স্বরূপ পরিবর্তন করার বড় সুবিধা হয়। বিলাতী অভিনেতৃমাঝেই শূশ্রূষা-গুন্দ মুণ্ডিত করিয়া থাকেন।

সন্ধ্যার সময় অর্থাৎ অভিনয়ের অন্ততঃ এক ঘণ্টা পূর্বে রক্তালয়ে গিয়া আপনার ভূমিকাটী একবার আগাগোড়া দেখিয়া লওয়া উচিত। তাহার পর, মহলায় যে ভাবে যে পথ দিয়া বাহির হইবার শিক্ষা পাওয়া হইয়াছে; সেই পথগুলি একবার ভাল করিয়া দেখিয়া-শুনিয়া রাখা আবশ্যক। কারণ, কাহাকে হয়ত’ শূন্যপথে আবিস্কৃত হইতে হইবে; কাহাকে হয়ত’ পাহাড়ে—কাহাকে হয়ত’ গাছে উঠিতে নামিতে হইবে,—জলে কাঁপ দিতে হইবে, ইত্যাদি; এই সমস্তগুলি একবার অভিনয়ের পূর্বে ঠেং ম্যানেজারের সাহায্যে পুঙ্খানুপুঙ্খরূপে দেখিয়া-শুনিয়া লইলে অভিনয়-কালে কোনও গোলযোগ হইবার সম্ভাবনা থাকে না।

অবৈতনিক সম্প্রদায়ে অভিনয়ার্থ নাটক নির্বাচন করা এক মহা সমস্যার কথা,—একটী মহাদায় বলিলেও অত্যুক্তি হয় না। নিজ সম্প্রদায়ের ওজন

### নাটক নির্বাচন

বৃদ্ধি অর্থাৎ বড় বড় ভূমিকা ( Part ) অভিনয় করিবার কতগুলি ভাল অভিনেতা আছেন—দ্বী-চরিত্র অভিনয়যোগ্য কতগুলি শত্ৰু আছেন—দলের মধ্যে কতগুলি ব্যক্তি গাহিতে পারেন এবং ( আবশ্যক হইলে ) নাচিতে পারেন, ইত্যাদি বিবেচনা করিয়া—দলস্থ প্রধান প্রধান সভ্যগণ ( অথবা কার্য-নির্বাহকগণ ) মিলিয়া পরামর্শ করিয়া তবে অভিনয়ার্থ নাটক নির্বাচন করাই বিধেয়। অনেক স্থলে এইরূপ দেখা যায়,

—দলের যিনি প্রধান যুক্তি,—কোনও সাধারণ রঙ্গালয়ে একখানা নাটকের অভিনয় দেখিতে গেলেন। উক্ত নাটকের প্রধান নায়কের ভূমিকা খুব সুন্দররূপে অভিনীত হইতে দেখিয়া এবং সাধারণ রঙ্গালয়ের সেই অভিনেতার অভিনয়-চাতুর্য্য দেখিয়া এবং সমগ্র দর্শকমণ্ডলীর মুখে তাঁহার সুখ্যাতি ও প্রশংসাবাদ শুনিয়া—তাঁহার প্রাণে প্রাণে ভারি ইচ্ছা হইল, তিনি একবার ঐ ভূমিকাটী অভিনয় করেন। কারণ, তাঁহার মনে মনে দৃঢ় বিশ্বাস, তিনি রঙ্গক্ষেত্রে ঐ নায়কের ভূমিকা লইয়া অবতীর্ণ হইলেই—সাধারণ রঙ্গালয়ের উক্ত খ্যাতনামা অভিনেতার মতই সমস্ত দর্শকমণ্ডলীকে ঐক্যপন্থী মস্তমুগ্ধ করিয়া ফেলিবেন। অভিনয় দেখিয়া—তাঁহার পরদিনই সেই নাটক একখানি ক্রয় করিয়া—সর্ব্বাগ্রে সেই প্রধান নায়কের ভূমিকাটী নিজে গ্রহণ করিলেন এবং তাহার পর দলের “একে ওকে তাকে” ধরিয়া কোনও রকমে অগ্ৰাভ ভূমিকাগুলি বিতরিত হইল। অগ্ৰাভ ভূমিকা যোগ্য পাত্রের অপিত হউক অথবা নাই হউক,—কিন্তু ভাল করিয়া অগ্ৰাভ অভিনেতৃগণের শিক্ষালাভ না হউক—তাহাতে তাঁহার দুঃপাত নাই; তিনি কেবল অভিনয়-রাত্রের সেই শুভ মুহূর্ত্তের প্রতীক্ষা করিতেছেন,—কতক্ষণে একবার নিজের “কেরামতি” দর্শক-বৃন্দকে দেখাইবেন! একপস্থলে—অভিনয়ে “কেলেঙ্কারী” অনিবার্য্য! আনুসঙ্গিক অভিনেতৃগণ (Co-actors) যদি আগাগোড়াই নিজ নিজ ভূমিকায় কদর্য্য অভিনয় করিতে আরম্ভ করিলেন,—তাহা হইলে “নায়ক” যিনি সাজিয়াছেন,—তিনি যত বড়ই অভিনেতা হউন না কেন,—কিছুতেই অভিনয় জমাইতে পারিবেন না। শুধু আমাদের দেশে নয়—বিশ্বব্যাপী অবৈতনিক সম্প্রদায়ে এই ভাবেই নাটক নির্ব্বাচিত হইয়া থাকে।

“It may, as a rule, be safely taken for granted, that

amateurs select their pieces for the purpose of giving recognition and effect to favourite parts for which the leading players have a fancy".

নাট্যাভিনয়ের সহিত দর্শকগণের খুব ঘনিষ্ঠ সম্বন্ধ,—একথা বলাই বাহুল্য। সুতরাং কিরূপ দর্শকের সম্মুখে অভিনয় করিতে হইবে—সেইটা সর্বাগ্রে বিবেচনা করিয়া—নাটক নির্বাচিত করাই যুক্তিসিদ্ধ। পাশ্চাত্য জগতের ঐরূপ অভিমত,—“The plays selected should be of a style suited to the audience as well to the players”. সহরে বরং যে কোনও নাটক ভাল অভিনয় করিলেই জমাইতে পারা যায়,—কিন্তু পল্লীগ্রামে শুধু সভ্যগণের ইচ্ছানুরূপ নাটক অভিনয়ার্থ নির্বাচিত করিলে চলে না! তবে যদি একথা কেহ বলেন,—“আমাদের যে নাটক ইচ্ছা, যে নাটক অভিনয় করিলে আমাদের নিজেদের স্তুতি হয়,—আমরা সেই নাটক অভিনয় করিব;—কারণ, আমরা সখের—পেশাদার নই। দর্শকের ক্রুরির প্রতি দৃষ্টিপাত করিবার আমাদের কোনও দরকার নাই।” ইহার উপর আর কথা কি? বাঁহাদের এইরূপ ধারণা, তাঁহাদের প্রতি আমাদের বক্তব্য এই যে,—তাহা হইলে দর্শকের ভিড় করিয়া একটা হট্টগোল না করিয়া নিজেরা ঘরে দরজা বন্ধ করিয়া—অভিনয় করিলেও ত’ চলে! কিন্তু “অভিনয়ের” উদ্দেশ্য ত’ তাহা নয়। দর্শকবৃন্দের মনোরঞ্জন করিতেই হইবে,—নইলে অভিনয় করিয়া—অত অর্থব্যয়, অত পরিশ্রম করিবার আবশ্যকতাই বা কি? দর্শকবৃন্দ যদি তুষ্ট না হইলেন,—যে নাটক অভিনীত হইতেছে—দর্শকবৃন্দ যদি তাহার কিছুই না বুঝিলেন,—“মহম্মদ বোরী”—“জালালুদ্দিন খিলিজি”—“আটপটাত্তেত” ইত্যাদি নামধেয় চরিত্রগুলি যদি দর্শকবৃন্দ চিনিতেই না পারিলেন,—বা তাঁহারা রক্তমণ্ডে কি কার্য্য করিতেছেন—তাহা যদি না বুঝিতে সক্ষম

হইলেন, তাহা হইলে সে অভিনয় করিয়া ত' কোনও লাভ নাই! অবশ্য আমি শিক্ষিত দর্শকবৃন্দের কথা বলিতেছি না। সুদূর পল্লীগ্রামে নাট্যাভিনয়—আমার যত দূর বিশ্বাস,—দরিদ্র অশিক্ষিত গ্রাম্য-ব্যক্তিগণের এবং গ্রাম্য-নারীগণের জন্যই হইয়া থাকে—এবং হওয়াই উচিত। কারণ, সহরে আসিয়া “থিয়েটার” দেখিবার সুযোগ তাঁহাদের অনেকেরই ঘটে না, বিশেষতঃ যাহাদের আর্থিক অবস্থা আদৌ ভাল নয়। এতলে কোনও পৌরাণিক নাটক অভিনয়্যার্থ নির্ব্বাচিত করাই যুক্তিসঙ্গত। নটগুরু গিরিশচন্দ্র বলেন—“ধর্ম্ম-প্রাণ হিন্দু ধর্ম্ম-প্রাণ নাটকেরই স্থায়ী আদর্শ করিবে। বাল্যকাল হইতেই হিন্দু ত্রীরাম, ত্রীকৃষ্ণ, ভীষ্ম, অর্জুন, ভীম প্রভৃতিকে চেনে, সেই উচ্চ আদর্শে গঠিত নায়কই হিন্দুর হৃদয়গ্রাহী হওয়া সম্ভব।” বরং ঐতিহাসিক নাটক অভিনয় করিলে—আজকাল সকল পল্লীগ্রামে চলিতে পারে,—সামাজিক নাটক অভিনয় কিন্তু একেবারেই অচল। পোষাক আঁটিয়া সাজ-সজ্জা না করিয়া—রাজা উজীর না সাজিয়া—পল্লীগ্রামবাসী “হরিবাবু”—“মধুবাবু”—“রামবাবু” ইত্যাদি সম্মুখগণ যদি “সাদাসিধে” কাপড়-জামা পরিয়া অভিনয় করিতে অবতীর্ণ হন,—তাহা হইলে—নাটক যতই মনোমগ্ন হউক না কেন,—কিছুতেই পল্লীগ্রামের দর্শকবৃন্দের মনে লাগিবে না। কেননা সুদূর পল্লীগ্রামে আমরা একবার নিমন্ত্রিত হইয়া গিরিশচন্দ্রের সর্ব্বশ্রেষ্ঠ সামাজিক নাটক “বলিদান” অভিনয় করিতে গিয়াছিলাম। যিনি আমাদের নিয়ন্ত্রণ করিয়া অভিনয় করাইতে লইয়া গিয়াছিলেন—তিনি আমাদের সমিতির একজন সভ্য এবং অভিনেতা। অভিনয় হইল তাঁহারই বাটীতে। “বলিদান” নাটকে তাঁহার “রমানাথের” ভূমিকা ছিল। কলিকাতার সাধারণ রঙ্গমঞ্চে আমরা উক্ত “বলিদান” নাটক দুই দিনব্যাপী অভিনয় করি,—এবং আবাল-বৃদ্ধ-বনিতা আমাদের অভিনয়



গ্রন্থকার প্রণীত—মিনার্ভা থিয়েটারে অভিনীত “জোর বরাত” নাটিকায়  
“ব্যারিষ্টার ষটকের” ভূমিকায়—শ্রীকার্তিকচন্দ্র দে।





দেখিয়া সকলেই মুক্তকণ্ঠে প্রশংসা করিয়াছিলেন। অভিনয়-চাতুর্য্য আমাদের যত থাকুক আর নাই থাকুক,—“বলিদান” নাটকখানির লেখার গুণে দর্শকবৃন্দ সত্য-সত্যই মত্তমুগ্ধ হইয়া পড়িয়াছিল। কিন্তু আশ্চর্যের বিষয় এই যে, উক্ত পল্লীগ্রামে দর্শকবৃন্দের মধ্যে একটি প্রাণীও উক্ত নাটকঅভিনয়-দর্শনে বিচলিত (যাহাকে moved বলে) হয় নাই। যিনি “রমানাথ” সাজিয়াছিলেন, (অর্থাৎ বাঁহার বাটীতে আমরা অভিনয় করিতে গিয়াছিলাম) তিনি একটি দৃষ্টে (যেখানে “মোহিত” তাহার স্ত্রী কিরণময়ীকে “হুলালটাদে”র বাগানে জোর করিয়া লইয়া যাইবার চেষ্টা করিতেছিল) “কিশোর” কর্তৃক ধৃত হইয়া কোশল করিয়া পলাইয়া আত্মরক্ষা করিবার সময় রঙ্গমঞ্চে wings-এর পাশ দিয়া না পলাইয়া একটু বাহাদুরী করিয়া একেবারে রঙ্গমঞ্চ হইতে লক্ষ্যপ্রদানপূর্ব্বক দর্শকবৃন্দের মধ্যস্থলে পড়িয়া আত্মরক্ষা করিলেন। ইহাতে দর্শকবৃন্দের আর আনন্দ ধরে না। সমস্ত “বলিদান” নাটকের মধ্যে কেবল “রমানাথের” ঐরূপ অসম্ভব রকম “পলায়ন”-টুকুই দর্শকবৃন্দ সে রাতে উপভোগ করিতে সক্ষম হইয়াছিল। পরদিন প্রাতে গ্রামের লোকমুখে কেবল ঐ এক কথা,—“কাল থিয়েটারে মেজবাবু (অর্থাৎ যিনি “রমানাথ” সাজিয়াছিলেন—তিনি গ্রামে ‘মেজবাবু’ নামে অভিহিত)—কিন্তু খুব বুদ্ধিমান ক’রে নাক্ পেড়ে পালিয়েছেন!”

কোনও গ্রামে বঙ্কিমচন্দ্রের “চন্দ্রশেখর” নাটকের অভিনয় হইতেছিল। শেষ-দৃষ্টে রণক্ষেত্রে “প্রতাপ” প্রাণত্যাগ করিল—সমগ্র দর্শকমণ্ডলী ত’ একেবারে চটিয়াই আগুন। সকলেই সম্মুখে বলিয়া উঠিল, “তা হবে না; প্রতাপ-শৈবলিনীর মিলন না দেখিয়া আমরা এখান থেকে এক পা’ও নড়িব না।” অব্যক্ত-মহাশয় দেখিলেন মহাবিপদ,—এখনি হাজার লোক ক্ষেপিয়া হয় ত’ দলকে দলগুচ্ছ গ্রহার করিবে,

অথবা রক্তমঞ্চে আগুন লাগাইয়া দিবে। অগত্যা তখন “ড্রপ” তুলিয়া “প্রতাপ-শৈবলিনী”কে বর-ক’নে সাজাইয়া পাশাপাশি বসাইয়া একটা মিলন-গীত গাওয়াইয়া তবে নিষ্কৃতিলাভ করেন। নাট্যাভিনয়ে বক্তৃতা (Acting) অপেক্ষা নৃত্য-গীতে পল্লীগ্রামে আবাল-বৃদ্ধ-বনিতা সকলেরই মনোরঞ্জন করিতে পারা যায়! সুতরাং, দলের মধ্যে ছ’ একজন সুকণ্ঠ গায়ক থাকিলে সকল দিকেই ভাল হয়। তাহার উপর, দলের ভিতর যদি পাঁচ-সাতজন নৃত্য-গীতকুশল অশুদ্ধশব্দজাত বালক থাকে,—তাহা হইলে ত’ সোণায় সোহাগা মিশিল। শুধু পল্লীগ্রামে নয়, সহরে অবৈতনিক সম্প্রদায়ের মধ্যে নাটক-নির্মাচনে অনেকের দূরদর্শিতার অভাব দেখা যায়। সম্প্রদায়ের সামর্থ্য বা “ওজন” বুঝিয়া অনেকেই নাটক নির্মাচন করেন না,—তাহা পূর্বেই বলিয়াছি। কোনও সম্প্রদায় “সাজাহান” নাটক অভিনয়ার্থ মনোনীত করিলেন, কিন্তু তাহার “ওরংজেব” আসিলেন “শ্রামবাজার-সম্প্রদায়” হইতে, “পিয়ারা” আসিলেন “দর্জি পাড়ার” দল হইতে, “সাজাহান” আসিলেন “গৌরীবেড়ে”র ক্লাব হইতে, “মহামায়া” আসিলেন “বোবাজার” সমিতি হইতে, “ছেলের” দল আসিল “কালীঘাট” হইতে—ইত্যাদি ইত্যাদি, চৌদ্দ আনা চরিত্র অগাধ দল হইতে আনিয়া নিজের ক্লাবের নাম দিয়া অভিনয় হইল। কোনও সম্প্রদায় “জয়দেব” অভিনয় করিতে বসিয়া “শ্রীকৃষ্ণ—রাধিকা—পরশর—লক্ষ্মণসেন—জয়দেব—পদ্মা—বিমলা” ইত্যাদি ইত্যাদি অধিকাংশ চরিত্রগুলিই “ভাড়া” করিয়া আনিয়া অভিনয় করিয়া বাহাদুরী দেখাইলেন। ইহাতে যে কি আনন্দ—কি সুখ—তাহা ত’ বুঝিয়া উঠিতে পারি না। অবৈতনিক সম্প্রদায়ের (বিশেষতঃ সহরের) আর একটা মহাদোষ দেখিতে পাই,—অভিনয়ে ত’ কোনরূপ নূতনত্ব দেখাইতে পারেনই না,—অভিনয়ে নাটক

নিৰ্বাচনেও একটা নূতন দৃষ্টান্ত দেখাইতে তাঁহারা যত্ন করেন না। যে নাটক “অলিতে গলিতে” “হেরো—পেরো—শ্রামা” পর্য্যন্ত অভিনয় করিতেছে, সেই নাটকই তাঁহাদের অভিনয় করিতেই হইবে। তাহাতে ফল এই হয় যে,—দর্শকবৃন্দ অভিনয়-দর্শনসুখ উপভোগ না করিয়া—“রাজা” হইতে “দূতের” চরিত্রটির পর্য্যন্ত দোষ বাহির করিবার জন্য স্বতঃই উৎসুক হইয়া পড়েন। সকলের মুখে কেবল এক কথা,—“এখানটা ঐ অমুক যেমন ক’রেছে—তেমনটা হ’লো না।” এস্থলে অভিনেতৃগণের পরিশ্রম স্বার্থ-ই পণ্ডিত হইয়া পড়ে। মফঃস্বলে এরূপ নাট্যকলাভিনয়ে কোনও ক্ষতি নাই,—কারণ, সহরের শ্রায় সেখানে একটা পল্লীর ভিতরে দশটা ক্লাব নাই। সুতরাং সেখানে দর্শকবৃন্দের নিকট সকল নাটকই নূতন বলিয়া আদৃত হওয়াই সম্ভব। এ সম্বন্ধে পাশ্চাত্য জগতের অভিমত না উদ্ধৃত করিয়া থাকিতে পারিলাম না :—“It may be taken as the general rule that amateurs play pieces fairly well-known—indeed, are too apt to make the mistake of playing pieces too well-known, and thus lessen some of the interest which should attach itself to the representation. Such, upon the assumption that familiarity breeds contempt. Another danger lies in selecting pieces which happen at the time to be making a successful run at a Theatre, and where a certain actor or actress is calling down especial, critical and public approval by the delineation of some character. To attempt playing the piece in the same town and at the same time—is injudicious and perhaps savours some-

what of bad taste. But there is no reason why, after a certain lapse of time, or in a district where the play is not known,—amateurs should not essay to perform these successful plays”.

সাহেব-সুবো দর্শকবৃন্দ যে স্থলে উপস্থিত, সে স্থলে “ষোড়শী” কিম্বা “চিরকুমার-সভা” কিম্বা “গৃহ-প্রবেশ” ইত্যাদি রকমের নাটক অভিনয় করা বিড়ম্বনা মাত্র। তাঁহাদের মনোরঞ্জন করিতে হইলে, নৃত্য গীতপূর্ণ ক্ষুদ্র নাটিকা বা রঙ্গনাট্য অভিনয় করাই বিধেয়। তাই বলিতে-ছিলাম,—“The level of the intelligence of the audience should always be tested”. আসল কথা এই—যখন যে নাটকের “ধুয়ো” উঠে, সাধারণ রঙ্গালয়ে যখন যে নাটকের অভিনয় “জোর” চলে, অবৈতনিক সম্প্রদায়স্থ সভ্যগণ তাহার অভিনয় দেখিয়া তাহাই অভিনয় করিতে ব্যস্ত হইয়া পড়েন। দশখানা নূতন পুরাতন নাটক নিজের পাঠ করিয়া—নিজেরা বুঝিয়া বিচার করিয়া—(অত কষ্ট স্বীকার করিয়া) নিজসম্প্রদায়ে অভিনয় করিবার জন্ত নির্বাচন করিতে চাহেন না। বাস্তবিক, নাটক-নির্বাচন সখের এবং পেশাদারী থিয়েটারের কর্তৃপক্ষগণের পক্ষে একটা মহা কঠিন কার্য। নাটক পাঠ করিয়া নাটক-নির্বাচনও বড় সোজা ব্যাপার নয়। “There is nothing more difficult or troublesome than striving to choose a piece from a list of printed copies of plays. Unless with great knowledge of acting and of stage requirements; unless with the complete knowledge of all stage departments; without ample leisure to read plays, and while reading, to picture effects and situations—there are very





গ্রন্থকার প্রণীত “বান্ধালী” নাটকে বড় ছেলে বিধুর ভূমিকায়  
প্রসিদ্ধ নট—শ্রীযুত সুরেন্দ্রনাথ রায় ।

few persons who could be trusted to make anything like a judicious selection”.

আর একটা কথা—হুজুগ-প্রিয় বাঙ্গালী সকল কাজই হুজুগে পড়িয়া করিয়া থাকেন। নাটক-নির্বাচনকালে সেই হুজুগের দ্বারাই তাঁহারা চালিত হন। শিশিরবাবু প্রমুখ বর্তমান যুগের প্রতিভাশালী নটগণের অভ্যুদয়ে বঙ্গ-রঙ্গরঙ্গে আটের একটা নূতন হুজুগ উঠিল। শিশিরবাবু “চাণক্য”, নরেশবাবু “কাত্যায়ণ”, রাধিকাবাবু “অ্যাষ্টিগোনাস্” এই তিনজন “চন্দ্রগুপ্ত” নাটকে উক্ত তিন ভূমিকায় বিশেষ কৃতিত্ব দেখাইয়া—নাম কিনিয়াছিলেন, বাংলার দর্শকদের দৃষ্টি আকর্ষণ করিতে সক্ষম হইয়াছিলেন, অমনি বাংলাদেশে যেখানে যত নাটকীয় ক্লাব, সমিতি, ইউনিয়ন, সম্প্রদায় ছিল সকলেই কোমর বাঁধিয়া নামিয়া গেল “চন্দ্রগুপ্তের” অভিনয় করিতে। সৌখীন বা পেশাদারী থিয়েটারে যিনি যখন নাম লিখাইতে আসেন—তিনি “চাণক্যের” ভূমিকার অভিনয়ের নমুনা দেখাইয়া ভাল এবং উচ্চদরের অভিনেতা বলিয়া পরীক্ষায় উত্তীর্ণ হইতে চাহেন।

এমন কোনো সমিতি বা নাট্য-সম্প্রদায় দেখিতে পাইনা—যাহারা যথার্থ কলাবিদ্যা অন্বেষণ করিবার অভিপ্রায়ে নাটক নির্বাচন করিয়া থাকেন। বাঙ্গালী বড় স্বদেশী, তারি স্বরাজ্যপ্রিয় বলিয়া মুখে প্রচার করিয়া থাকেন, কিন্তু অতি অল্প সম্প্রদায়কে (সহরের তো কথাই নাই—সহরের নিকটবর্তী কোনো পল্লীগ্রামের নাট্য সম্প্রদায়কে) দেখিলাম—না—কোনো একখানা স্বদেশী নাটক অভিনয় করিতে, বা এমন কোনো সামাজিক নাটক নির্বাচন করিতে, যাহার অভিনয়ে সমাজের, দেশের, দশের মঙ্গল সাধিত হয়। প্রত্যেক অবৈতনিক অভিনেতার প্রাণে প্রাণে উদ্বেগ—“যেমন করিয়া হোক দর্শকের নিকট গুনিতে হইবে—

শিশিরবাবু প্রমুখ নামজাদা অভিনেতাদের সমকক্ষ হইতে কত দেবী !”  
ব্যস্—তাহা হইলেই তাঁহার অভিনয়ের উদ্দেশ্য সাধিত হইল। তিনি  
তখন গুপ্ত মুণ্ডিত করিয়া, ঘাড়ছাঁটা বাব্রি চুলে উল্টো দিকে সিঁধি  
কাটিয়া সাধারণ রঙ্গমঞ্চে একজন “কেষ্ট-বিয়ু” হইবার চেষ্টা করেন  
আর কি !

সমিতির আর্থিক অবস্থা বুঝিয়া অভিনয়ার্থ নাটক-নির্বাচন করাই  
সর্বতোভাবে কর্তব্য। নিতান্ত “পীড়াপীড়ি, ধরাধরি, “জোরজবাবতি”  
করিয়া সভ্যগণের নিকট হইতে হয়ত’ মোট একশত টাকা টাঁদা সংগ্রহ  
করা হইল ; এরূপ অবস্থায় তিনশত টাকা খরচোপযোগী নাটক  
নির্বাচিত করিয়া মহলা দিবার প্রয়োজন কি ? “Cut your coat  
according to your cloth”. আর—এরূপ অভিনয় করিবার  
সার্থকতাই বা কি—যাহাতে অভিনয়ান্তে সমিতির কর্তৃপক্ষগণকে ঋণগ্রস্ত  
হইতে হইবে—এবং অভিনয়ের পরদিনই সমিতির অস্তিত্ব পর্য্যন্ত বিলুপ্ত  
করিতে বাধ্য হইতে হইবে ! যে সমিতির অর্থস্বচ্ছলতা আছে—অথবা  
কোন ধনবান সৌধীন ব্যক্তি যে সমিতির পৃষ্ঠপোষক—অথবা যে  
অবৈতনিক সম্প্রদায় কাহারও বাটীতে অভিনয় করিবার জন্ত আহুত  
হন—এবং অভিনয়ের সমস্ত ব্যয়ভার সৌধীন “বাড়ীওয়ালার” সানন্দে  
বহন করিতে প্রস্তুত—সে সমিতি বা সম্প্রদায়ের কথা স্বতন্ত্র।

আমাদের দেশে—“সিন্-সিফ্‌টারদের” উপরওয়ালাকে “ষ্টেজ্-  
ম্যানেজার” বলে ; অভিনয়-রাড্বে সিন্ সাজান’—সিন্ তোলা—সিন্  
ফেলা—বড় জোর একটা নূতন অভিনয়ের  
ষ্টেজ্-ম্যানেজার জন্ত সিন্ আঁকান’র তদারক করা তাঁহার  
কাজ। বিলাতে কিন্তু একটা নাট্য-সম্প্রদায়ে  
“ষ্টেজ্-ম্যানেজার”ই হইলেন—নাটকের “প্রাণ”,—তিনি এক প্রকার



before the fourteenth or fifteenth century, at which period the Hindu Drama had passed into its decline”.

আমাদের অভিনয়ের উদ্দেশ্য ছিল, কি কার্য, কি ক্রীড়া, কি লাভ, কি ক্ষতি, কি শাস্তি, কি যুদ্ধ, কি হাঙ্গ, কি ক্রন্দন, কি কাম, কি হত্যা, যে কোনও ঘটনাকে আশ্রয় করে, সেই রসায়ত উখিত করা, যাহা নীতির অনুবর্তককে নীতিজ্ঞান, উচ্ছৃঙ্খলকে সংযম, ও বিধি নিয়ন্তাকে বিধি দিবে—অক্ষমকে শক্তি দ্বারা উত্তম দ্বারা, মূর্খকে বিজ্ঞতা দ্বারা ও বিভাগার্থকে বিভাগ দ্বারা অনুপ্রাণিত করিবে—যাহা রাজত্ব-বর্গকে যুগয়াদি কোতুক, দুঃখ-প্রপীড়িতকে সহিষ্ণুতা, স্বার্থান্বেষীকে লাভ জ্ঞান ও হতাশকে উৎসাহ দিবে। অভিনয় জনসাধারণের মনোরঞ্জন ত করেই, তা ছাড়া বেদ, দর্শন, ইতিহাস ও অন্যান্য শাস্ত্রের রহস্যকেও সহজভাবে উদ্ঘাটিত করে। ইহার তুল্য উৎকৃষ্ট বস্তু জগতে অতি দুর্লভ। ইহা একাধারে বিদ্যালয়, গ্রন্থাগার, মঠ ও সভা। অনেক অধ্যয়নের জ্ঞান অনেক পর্যটনের অভিজ্ঞতা ইহার সরল প্রণালীর মধ্য দিয়া প্রবাহিত। আমাদের নাটক ও নাট্যাভিনয়ের উদ্দেশ্য হিতোপদেশ-জনক। আমাদের মত্‌ যাহা রূচি ও রীতি বিগর্হিত তাহা নাটকের অভিনয়ে দেখাইব না। রঙ্গালয়ে যে মন্ত উচ্চারিত হয়, তাহা পিতা-পুত্র, পতি-পত্নী, ভ্রাতা-ভগিনী একত্রে বসিয়া সমাহিত চিত্তে শ্রবণ করিয়া থাকে। কাব্যের উদ্দেশ্য অবশ্য নীতিজ্ঞান নহে, কিন্তু কাব্যের গৌণ উদ্দেশ্য যে মানুষের চিত্তোৎকর্ষ সাধন ও চিন্তাশুদ্ধি-জনক সে বিষয়ে আমার কোনও সন্দেহ নাই। কবিগণ জগতের শিক্ষাদাতা, নীতি-কথার দ্বারা তাঁরা অবশ্য শিক্ষা দেন জানি, কিন্তু তাঁহারা সৌন্দর্যের চরম উৎকর্ষ সৃজন ক’রে জগতের চিন্তা-শুদ্ধি বিধান করেন। এই সৌন্দর্যের চরমোৎকর্ষ সৃষ্টিই কাব্যের মূখ্য উদ্দেশ্য। এবং সেই

কাব্যকে প্রাণবন্ত করে “অভিনয়”। অভিনেতার কতবড় দায়ীত্ব! তাই অভিনেতাকে আমি বড় মনে করি। চিত্র ও ভাস্কর্য্য হইতে কাব্য শ্রেষ্ঠ, কাব্য হইতেও অভিনয় শ্রেষ্ঠ। চিত্র ও ভাস্কর্য্যের দ্বারা বড় জোর দেখান যাইতে পারে একজন লোক চিন্তা করিতেছে—কাব্য আর এক পদ অগ্রসর হইয়া বুঝাইতে পারে সে কি চিন্তা করিতেছে—সেই চিন্তা তাহাকে কি কার্য্যে প্রবৃত্ত করাইল। কিন্তু তাহাতে প্রাণ প্রতিষ্ঠা করিল অভিনয়ে “অভিনেতা”।

আমার ধারণা, অভিনয়-কলা শিল্প বিভাগের অন্ততম। শিল্পের প্রাণ সৃষ্টি করা। মানুষ তার প্রতি কাজে একটা সুতন, একটা সুন্দর পূর্ণতা প্রকাশ করিতে চেষ্টা করে। শিল্পকে আমরা দু’ভাগে ভাগ করিতে পারি। একটা প্রয়োজনীয় বস্তু সৃষ্টি করা, আর একটা কল্পনায় সুন্দর কিছু সৃষ্টি করা। আমাদের আলোচ্য বিষয় শেষ বিভাগের, ‘সুকুমার’ শিল্পের অর্থাৎ সৌন্দর্য্য উপলব্ধি ও তার সৃষ্টি। যে সকল সুন্দর জিনিস সর্ব্বদা আমরা দেখিতে পাই, তাহাদের চেয়ে সুন্দর বা নূতন কিছু জিনিসের আভাস দেওয়াই আমাদের শিল্পের কাজ। কোনও জিনিসের ভিতরে সৌন্দর্য্য সৃষ্টি করাই শিল্পের কাজ। শিল্পীর সৃষ্ট বস্তু, আমাদের অন্তরে রসধারা প্রবাহিত করিয়া আমাদের আত্মাকে সার্থক ও আনন্দিত করে। শিল্পীর শ্রেষ্ঠতম প্রকাশ, সহজ ও সরল সকল দেশে, সকল কালে, সকল লোকেরই সহজ বোধ্য। সৌন্দর্য্য সেইখানে, যেখানে শিল্পীর সৃষ্ট সুরের মধ্যে মানুষের খুব গভীরভাবে প্রকাশ হইয়া উঠে। আপনার সাধনার গভীরতার পরিমাণে শিল্পী তাহার রচনার মধ্যে আপনার অন্তরের যথার্থ রূপকে প্রকাশ করে। সুখ-শিল্পীর সৃষ্টির মধ্যে চির-সরল, চির-সত্যের, চির-পরিচিত তাবই স্ফুটিয়া উঠে।

আজ অনেক স্থলেই অভিনয়ের পর অভিনয় সকল বহু অর্থব্যয়ে অনুষ্ঠিত হইতেছে। কিন্তু প্রায় অধিকাংশ স্থলেই সৌখীন ইচ্ছাকে চরিতার্থ করাই বা অর্থাগমের উপায় সাধন করাই উহার উদ্দেশ্য। আজ কয়জন শিল্পের চরমোৎকর্ষ সাধনের জন্ত সাধনা করিতেছেন। সে একাগ্রতা সাধনা আজ কোথায়? কণ্ঠের সহিত প্রাণের নিরবচ্ছিন্ন সেই যোগ কোথায়? অনুসন্ধান করিলে দেখিতে পাওয়া যায়, অতীত কালের আবরণের অন্তরালে সেই সাধনা, সেই প্রাণ, সেই যোগসত্ত্ব প্রাণের একাগ্র সাধনার জীবন্ত ইতিহাস। আজ এই গত ইতিহাসের ধ্বংস-শাশানে যাহারা প্রাণ প্রতিষ্ঠা করিবেন, যাহারা কঙ্কাল প্রতিমাকে, অস্থি, মেদ, মাংসে পূর্ণ করিয়া জীবনের আভাষ তাঁহাকে দীপ্ত করিয়া তুলিবেন, অভিনয়-কলাকে মন-প্রাণ দিয়া, পুনর্বার যাহারা নূতন উত্তমে, নবীন গঠনে গঠিত করিয়া সেই স্থানে পুণ্যত্ৰী ফুটাইয়া তুলিতে সক্ষম হইবেন, তাহারা যে দেশের মঙ্গল সাধন করিবেন, জাতির মঙ্গল সাধন করিবেন, সে বিষয়ে আমার কোনও সন্দেহ নাই। যে জাতি যত বড়, তাহার রক্ষক তত বড়।

সুপ্রসিদ্ধ নাট্যকার ও অভিনেতা শ্রীযুক্ত যোগেশচন্দ্র চৌধুরী এই পুস্তকের জন্ত অভিনয় সম্বন্ধে যে প্রবন্ধ লিখিয়াছেন তাহা এইখানে তুলিয়া দিলাম। প্রবন্ধকার নিজে একজন সু-অভিনেতা এবং বঙ্গ-রঙ্গমঞ্চের সহিত তিনি অনেকদিন জড়িত, অভিনয় সম্বন্ধে তাঁহার প্রবন্ধটি কি রকম হইয়াছে তাহার বিচারের ভার সুধী পাঠক-পাঠিকার উপর দিলাম।

শান্ত্রে আছে,—নিষ্ক্রিয়, নিষ্ফল, নিরুপাধি পরম পুরুষের মনে হঠাৎ

একদিন সখ জাগল “একোইহং বহুস্থামঃ”—আমি এক আছি বহু হব—  
সেইদিন থেকে তিনি হলেন শ্রষ্টা কবি। উৎসবক্ষেত্রে আলোকমালা  
মত অনন্ত নভোমণ্ডলে ফুটে উঠল গ্রহ, তারা, উজ্জ্বল জ্যোতিষ্ক-মণ্ডলী।  
এই সৃষ্টি স্রষ্টার খেলাল—বহু রূপে বহু রসে, বহু ভাবের অভিব্যক্তি  
দিয়ে তিনি আপনাকেই পুনঃ পুনঃ আশ্বাদন করেন এই তাঁর লীলা।  
তিনি আপন আনন্দে সৃষ্টি করেন—আপন আনন্দে ধ্বংস করেন।  
এই যে নিজেকে বহুরূপে বহু ভাবে প্রকাশ ক’রবার ইচ্ছা—ইহাই  
নটনাথের নাট্যলীলা।

আমাদের রঙ্গক্ষেত্র নাট্যাভিনয়ের মূল কথাও এই; আমি বহু হব,  
বহু মানবের মনোভাব আমি আমার মধ্যে অনুভব করবো এবং প্রকাশ  
ক’রবো। নটের এই শ্রেষ্ঠ কামনা। আমার মনে হয় নট-প্রবৃত্তি  
মানুষের একটা সহজাত বৃত্তি। ছোট ছেলে-মেয়েরা অল্প কোন রকম  
খেলা শিখবার আগে খেলাঘরে যে পুতুলখেলা করে—কত আয়োজনে  
শিশু তার খেলাঘর গড়ে তোলে, তারপর কত ভুচ্ছ কারণে তাকে  
ভেঙে ফেলে—আবার নূতন খেলা আরম্ভ হয়—ছোট ছেলে-মেয়ের এই  
খেলাঘরের ভাঙা-গড়ার মধ্যে যে নাট্যলীলা—বৃহৎ সংসারের খেলাঘরে  
(doll’s house-এ)ও তাহাই।

যে আশা-আকাঙ্ক্ষা নিয়ে মানুষের জাগতিক জীবন—সেই আশা-  
আকাঙ্ক্ষা নিয়েই তার নাট্যলীলা। আবার দেশ ও কাল ভেদে  
মানুষের জীবনের আদর্শ যেমন পরিবর্তন হয়, নাটক ও নাট্যাভিনয়ের  
আদর্শও ঠিক তেমনি রূপান্তর গ্রহণ করে। জাতির আত্মার সঙ্গে  
সেই জাতির নাটকের যেমন ঘনিষ্ঠ সম্বন্ধ এমন আর কোন সাহিত্যের  
সঙ্গেই নয়। প্রতি জাতির নাটক ও নাট্যাভিনয়ের ধারা সম্পূর্ণ পৃথক।  
তবে মানব-আত্মা যখন দেশ কালের বৈশিষ্ট্য অতিক্রম করে—যখন সে

নীল আকাশের পাখীর মত বাধা-বন্ধ-হারা—তখনই কেবল তার জাতি-ভেদ থাকে না—সর্ব দেশেরই মানুষ তখন যে ভাবায় কথা কয়—তার সুর ও ভঙ্গী—সর্বত্রই এক।

পৃথিবীর সর্বত্র—বোধ করি সকল জাতির ভিতরই কোন না কোন আকারে নাট্যাভিনয়ের চলন আছে। আমাদের ভারতবর্ষে অতি প্রাচীন কালেই নাট্যাভিনয় চরম উৎকর্ষ লাভ ক’বেছে—তার প্রমাণ সংস্কৃত সাহিত্যের উৎকৃষ্ট নাটকাবলী। নাটকগুলি মনোযোগের সঙ্গে পড়লেই বোঝা যায় এগুলি শুধু পাঠ্য-পুস্তক নয়—বিশেষ ক’রে মহা-কবি ভাবের নাটক। তা’ ছাড়া সেকালের অনেক আখ্যায়িকায় অতি স্পষ্টভাবে নাট্যাভিনয়ের উল্লেখ আছে। আমাদের বাংলাদেশের নাটক ও নাট্যাভিনয় কিন্তু সেই প্রাচীন কালের নাট্যাভিনয়ের পরিণতি নয়। বাংলাদেশ ভারতবর্ষের অগ্রাগ্র প্রদেশ থেকে যে পরিমাণে পৃথক, বাংলার নাট্যাভিনয়ও ঠিক সেই পরিমাণেই অল্প রকম। প্রাচীন মগধে (পাটলীপুত্র, কুমুমপুর প্রভৃতি রাজ-রাজধানীতে) সংস্কৃত আদর্শের নাট্যাভিনয় সেকালে অমুষ্ঠান হ’ত সন্দেহ নাই—কিন্তু খাঁটি বাঙলা ভাষায় বাঙালী জনসাধারণের জন্য যে নাট্যাভিনয় হ’ল তার রূপ পৃথক—প্রকৃত সংস্কৃত নাটক হ’তে সম্পূর্ণ ভিন্ন। এই নাট্যাভিনয়ের অমুষ্ঠাতা ও আচার্য্য স্বয়ং ত্রীগৌরাদেব। পৃথিবীর মানুষের সুখ-দুঃখ, প্রেমের কাহিনী সংস্কৃত নাট্যাভিনয়ের বিষয়-বস্তু—কিন্তু গৌরাদেবের যাত্রার বিষয়-বস্তু—ত্রীকুঞ্চলীলামৃত। এবং আজ পর্যন্ত কুঞ্চলীলাই বাঙালী-জাতির সর্বশ্রেষ্ঠ নাট্যবস্তু। ইহার অমুরস্ত রস-ধারা বাঙালী-দর্শককে চিরদিন উন্মত্ত করে। কুঞ্চযাত্রার গানে বাঙালী এমন পাগল যে অল্প গানকে সে মানতেই চায় না—বলে—“কান্ন বৈ আর গীত নেই।” কান্নুর গান তার কাছে পুরোণো হ’ল না।

শ্রেষ্ঠ মহাজন বৈষ্ণব কবি থেকে আরম্ভ করে, বদন অধিকারী, গোবিন্দ অধিকারী, নীলকণ্ঠ, কৃষ্ণকমল, দাশরথী, রসিক চক্রবর্তী—সকলের গান সে শুনেছে—এখনও শুনেতে চায়। কৃষ্ণযাত্রাই আমাদের শ্রেষ্ঠ জাতীয় নাট্যাভিনয়।

তারপর এল ইংরাজী শিক্ষার যুগ। কয়েক বছরের ইংরাজী শিক্ষার ফলে বাঙলায় বাঙলার সাহিত্যে ও চিন্তার ধারায় যে রূপান্তর ঘটল—তা ইতিপূর্বে আর কোন দেশে ঘটেছে কিনা জানি না। এই পরিবর্তন সম্বন্ধে জনৈক খ্যাতনামা লেখক (বোধ করি স্বর্গীয় রাজনারায়ণ বসু) বলেছেন—“We can not describe the great change better than by stating that English conquest and English Education may be supposed to have removed Bengal from the moral atmosphere of Asia to that of Europe. All the great events which influenced European thought within the last hundred years have also told, however feeble their effect may be, on the formation of the inflection of modern Bengal”.

বাঙালীর জাতীয় জীবনের ভাবের ধারায় উজ্জান বান ডাকল। তখন থেকেই বাঙালীর ভিতর একটা রহস্তর জাতিভেদ দেখা দিল। ইংরাজী শিক্ষিত বাঙালী—আর শুধু বাঙালী। এই দুই সম্প্রদায় যেন দু’টা পৃথক জাতি। তখনকার দিনের সেই তথাকথিত ইংরাজী শিক্ষিতের জন্তই রক্তক্ষয় গড়া হয়েছিল। সেক্সপীয়র প’ড়ে, এখানকার সাহেবদের কাছে তার অভিনয় দেখে—তাদের কৃষ্ণযাত্রায় আর মতি রইল না। সবাইই মনে হ’ল “ওই রকম সাজ-পোষাক পরে, আলো জ্বালিয়ে, তলোয়ার নিয়ে যদি অভিনয় না হ’ল তো কিসের অভিনয়।

রাধা-কৃষ্ণের প্যান্‌প্যানানি, শুক-সারীর কলহ—ওতে ইতর সাধারণের রসের পিপাসা হয় তো মিটতে পারে—কিন্তু যেহেতু আমরা সেক্সপীয়র প’ড়েছি, মিল্টন প’ড়েছি—ও-সব আমাদের ভাল লাগবে না।”

তারপর রঙ্গালয় গড়া হ’ল। পাশ্চাত্যের অঙ্কুরণের কত ভাঙাগড়া—কত রকমের অভিনয়-ভঙ্গিমা, গ্যারিক, আরভিং, বীরভূমটা কত নাম, কত তর্ক, কত আলো কত তলোয়ার, কত প্যাচ, ষ্টেজের উপর অট্টালিকা, গাড়ী, ঘোড়া, নদী, পাহাড় কত কাণ্ড হ’ল—কিন্তু সেই যে মথুরার রাজবেলী কৃষ্ণকে যে গান গেয়ে বন্দা তিরস্কার করেছিলেন—( সে আসরে বন্দার কণ্ঠের সুর ছাড়া আর কিছু ছিল না ) সে রকম মর্শ্বস্পর্শী গান আর কেউ গাইল না।

কথাটা বুঝেছিলেন গিরিশচন্দ্র। তাই সেই প্রথম পাশ্চাত্য অঙ্কুরণের যুগেও তিনি পৌরাণিক নাটক লিখবার এবং পৌরাণিক নাটক অভিনয় করবার যে রীতি প্রবর্তন ক’রেছিলেন—সেই রীতিই আজ পর্যন্ত বাংলা থিয়েটারকে বাঁচিয়ে রেখেছে।

আজকের দিনে আমাদের সমস্যা—কি করে বাঙালীর নাট্যমন্দিরকে বাঙালীর বিশিষ্ট রূপটি দেওয়া যাবে। বাঙলা থিয়েটার চলছে না—সবারই এই অভিযোগ। আমরা পুরাপুরি ইংরাজী অঙ্কুরণ করতে পারিনি, international হব কি না বুঝতে পাচ্ছি না—কি উপায়ে ওটা হওয়া যায় তাও জানা নেই। আমাদের দর্শক মুষ্টিমেয় অর্ধশিক্ষিত বাঙালী। বৃহৎ বাঙালী জাতি আমাদের রঙ্গালয়ের দ্বার দিয়ে যাতায়াত করে—ভিতরে প্রবেশ করে না। তাদের মত ক’রে যদি কেউ রঙ্গালয় গড়তে পারেন, নাটক লিখতে পারেন, অভিনয় করতে পারেন—বাঙলার রঙ্গালয় আবার বাঁচবে।

প্রক্টের নাট্যকার শ্রীবৃদ্ধ ভূপেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় মহাশয় তাঁর

“অভিনয়-শিক্ষা” নামক গ্রন্থে সন্নিবিষ্ট করবার জন্য অভিনয় সম্বন্ধে আমাদের একটা প্রবন্ধ লিখতে অনুরোধ করেন, বর্তমান প্রবন্ধটা সেই উদ্দেশ্যেই লেখা। এই প্রবন্ধে আমি নাটক ও অভিনয় সম্বন্ধে কিছু কিছু বলেছি কিন্তু “অভিনয়-শিক্ষা” সম্বন্ধে কিছুই বলিনি—সে সম্বন্ধে প্রবন্ধ শেষ করার আগে দু’-এক কথা বলা আবশ্যক মনে করি।

সত্যাকারের অভিনয় যে শিক্ষা দেবার বস্তু নয় সে কথা বোধ হয় আমাদের সঙ্গে অনেকেই স্বীকার করবেন। ক্লাসের যে-কোন একটা ভাল ছেলেকে তাগিম দিয়ে যেমন কবি সৃষ্টি করা যায় না—তেমনি যে-কোন সুন্দর চেহারার যুবককে অমৃতাকর ছন্দের বড় একটা ভূমিকা (যথা,—প্রবীর বা অর্জুন) মুখস্ত করালেই তাকে অভিনেতা তৈরী করা যায় না। কবির মত অভিনেতাও জন্মায়। অভিনয় যেটুকু শিক্ষক শেখাতে পারেন বা ছাত্র গ্রহণ করতে পারে—সে অংশ অতি সামান্য। একটা ভূমিকার কথার অংশ কেমন ক’রে আয়ত্ত্ব করতে হবে—কিধা অভিনেতা কেমন ভাবে রঙ্গমঞ্চে প্রবেশ করবেন, চলবেন বা প্রস্থান করবেন—শিক্ষক এইটুকুই শেখাতে পারেন। সংসারে পরকে আপন করা কাজটা নেহাৎ সহজ কাজ নয়—সকলে পারে না—অভিনেতার কাজ শুধু পরকে আপন করা নয়—আপনি পর হ’য়ে যাওয়া। বোধহয় এর চেয়ে বড় সাধনা আর নেই। আমার নিজের অন্তিত্বকে ডুবিয়ে দিয়ে আমি যে ভূমিকা অভিনয় করবো তারই প্রাণ নিয়ে আমাদের রঙ্গমঞ্চে দাঁড়াতে হবে। এর জন্য সর্বপ্রথম আবশ্যক হয় সেই ভূমিকার কল্পিত মাহাত্ম্যটিকে ভালবাসা—তার প্রতি পরিপূর্ণ মহানুভূতি—তার ছোটখাট ভুল-চুক, দোষ-ত্রুটি,—তার ভাবায় কথা কওয়া, তার মত ক’রে হাঁটা, যে কাপড় পরলে তাকে ভাল দেখায়, সেই কাপড় পরা। তার পায়ের রং,



বয়স, চুল-দাড়ি পর্যন্ত সমস্তটা কল্পনা ক'রে নিতে হয়। এত ক'রেও হয় তো প্রাণ-প্রতিষ্ঠা নাও হ'তে পারে। কেননা প্রাণ-প্রতিষ্ঠার কোন নিয়ম নেই—কোন অভিনেতা অথবা কোন অভিনেতাকে শেখাতে পারে না—কেমন ক'রে ভূমিকার প্রাণ-প্রতিষ্ঠা করতে হয়। তবে প্রাণের আর্জি বা যখন হয় তখন আর বুঝতে কারো বাকি থাকে না।

শ্রীশ্রীচৈতন্য চরিতামৃতে শ্রীগোরাঙ্গ-তত্ত্বের ইতিহাসে—একটা চমৎকার কাহিনী আছে যেটির দ্বারা নাট্যাভিনয়ের মর্ম্মকথা একটু বোঝা যায়। কথাটা এই শ্রীমতী রাধা, শ্রীকৃষ্ণগতপ্রাণা কৃষ্ণভক্তি বা কৃষ্ণ-আরাধনা সম্বন্ধে—শ্রীমতী রাধাই শেষ কথা। এ হেন শ্রীরাধার কৃষ্ণপ্রীতি কেমন, তার প্রকৃতি কি রকম—তার স্বরূপ কি-জানবার ইচ্ছা হ'ল শ্রীকৃষ্ণের—এবং কৃষ্ণ-প্রীতিই বা কিরূপ তাও জানতে তাঁর সাধ হ'ল যথা—

“দর্শনান্তে হেরি প্রিয়ে আপন মাধুরী  
আস্বাদিতে সাধ করি আস্বাদিতে নারি—  
তোমার স্বরূপ বিনা নহে আস্বাদন—  
সেই হেতু হ'তে হবে গৌরবরণ।

শ্রীকৃষ্ণকেও শ্রীকৃষ্ণ-প্রীতি অনুভব করবার জন্য শ্রীমতীর মত গৌরবর্ণ হ'তে হয়েছিল—তবে তিনি কৃষ্ণভক্তি-রস আস্বাদ করতে পেরেছিলেন।

অভিনেতার পক্ষেও সবচেয়ে বড় কথা—

“তোমার স্বরূপ বিনা নহে আস্বাদন”—যে ভূমিকাটির অভিনয় তার স্বরূপ কি, ধ্যানমগ্নে আগে তাই জানতে হবে।

বঙ্গরঙ্গমঞ্চে যে কটি উদীয়মান অভিনেতার প্রতিভার পরিচয় আমরা পাইয়াছি শ্রীমুক্ত মনোহরজ্ঞান ভট্টাচার্য্য তাঁহাদের অন্ততম। তাঁহার এই প্রবন্ধটি আমি এইখানে তুলিয়া দিলাম। লেখক চিন্তাশীল

এই প্রবন্ধে তাঁর চিন্তা-শক্তির প্রচুর পরিচয় আছে। বলা বাহুল্য প্রবন্ধটি এই পুস্তকের জন্মই তিনি লিখিয়াছেন।

প্রত্যেক মাহুঘের অন্তরে একটা অবিরাম চিন্তাধারা বইছে। মাহুঘের উচ্চারিত বাক্য সেই নিমগ্ন চিন্তাধারার বাইরে ঠেলে-ওঠা বুদ্ধু। নাট্যকারের কাছ থেকে অভিনেতা এই বাক্য-বুদ্ধবুদ্ধগুলি মাত্র পেয়ে থাকেন। তাঁর নিজের কাজ হচ্ছে এই বুদ্ধবুদ্ধগুলিকে অবলম্বন ক’রে তলিয়ে গিয়ে তলাকার চিন্তামূত্রটির সন্ধান করা। সেইটি আবিষ্কার না করতে পারা পর্যন্ত চরিত্রাভিনয় করা সম্ভব হয় না। কারণ, অভিনেতার সঙ্গে দর্শকের সম্বন্ধ ত’ শুধু কথিত বাক্যের মধ্য দিয়েই নয়, বতর্কণ তিনি মঞ্চে থাকেন, ততর্কণ তার নীরবতার মধ্য দিয়েও। এই নীরবতা পূরণ হয় অভিনেতার চিন্তা দিয়ে। অভিনেতা যদি নিজেই না জানেন তাঁর এতর্কণ নীরব ও নিশ্চেষ্ট থাকার কারণ বা সার্থকতা কোথায়, দর্শকের কাছে তিনি অনাবশ্যক হ’য়ে পড়েন। সু-অভিনয়ের মূলরহস্য হচ্ছে যে অভিনেতা দর্শকের কাছে কখনো অনাবশ্যক হবেন না। এইজন্য অভিনেতার কথায় ও কার্যে অবকাশ থাকলেও চরিত্রাভিনয়ী চিন্তাটি অবিরাম হওয়া চাই। অনেক সময় নাট্যকারের লিখিত বাক্যাংশের সঙ্গে চিন্তার সঙ্গতিস্থাপন করা কঠিন হয়, তখন বরং তিনি সেই বাক্যাংশ বর্জন করবেন তবু অন্তরে চিন্তার সঙ্গতি নষ্ট হতে দেবেন না। কারণ, তাহ’লে তাঁর উচ্চারিত বাক্যে নিজেরই আস্থা থাকবে না, আর তাই বাক্যও দ্বিগমিত রসমূহটি ক’র্তে সক্ষম হবে না। অবশ্য বাক্যাংশ বর্জন বিষয়ে তাঁর স্বাধীনতা অত্যন্ত সীমাবদ্ধ। কারণ তিনি একাই অভিনয় কচ্ছেন না। পার্শ্বাভিনেতার প্রয়োজনকে ভিলমাত্র অস্বীকার করবার তাঁর উপায় নাই। এইখানেই প্রয়োজন ডাইরেক্টর বা প্রয়োগ-কর্তার। পৃথকভাবে এবং সমগ্রভাবে

উপলব্ধি করিয়া তাহাকে technique-এর সাহায্যে দর্শকের সম্মুখে উপস্থাপিত করার নামই সফল অভিনয় ।

সুপ্রসিদ্ধ অভিনেতা শ্রীমুক্ত ভারতকুমার ভারতী এই পুস্তকের জন্ত যে প্রবন্ধটি লিখিয়াছেন তাহা এইখানে তুলিয়া দিলাম :—

আমি বাল্যকাল থেকেই থিয়েটার দেখতে ভালবাসতাম । থিয়েটারে তখনকার দিনেও ভাল-মন্দ দু'রকমেরই অভিনয় হতো যাহা আজও চোখে পড়ে । ছেলে বয়সে সে সকল ভাল-মন্দের বিচার শক্তি ছিল না । তখন অভিনেতা ও অভিনেত্রীদিগের সাধারণ জীবনের কথা ভাবতে পারতাম না । মনে হতো তারা যেন কোন সুদূর কল্পলোক-বাসী, বাল্যকাল থেকেই তাদের উপর আমার আকর্ষণ ছিল, মনে হ'ত তাদের মত যদি হ'তে পারি । রঙ্গমঞ্চের ডাক আমি অল্প বয়সেই অন্তরে অনুভব কোরেছি । সে জন্তই বোধ হয় অতি সহজেই রঙ্গমঞ্চের সঙ্গে এমন ওতপ্রোতভাবে আজ জড়িয়ে পড়েছি ।

যখন ১৯২২-২৩ সালে নাট্যমন্দিরের প্রতিষ্ঠা হোলো, তখন এই কল্পলোক-বাসী হ'বার সুযোগ আমি পেলাম । এখন বঙ্গ-রঙ্গমঞ্চের কোন রহস্যই আমার অজ্ঞাত নেই । Stage, Scene, Actor, Actress ইহাদের সমাবেশে রঙ্গমঞ্চ ! Wings-এর আড়ালে, নিতান্ত সাধারণ কথাবার্তা বলার পরই, যখন Hero Stage-এ প্রবেশ করেন এবং অভিনয় ভঙ্গিমার দ্বারা কি কোরে লোককে কাঁদাতে, হাঁসাতে পারেন তা' আমাদের জানা হয়েছে । এ রহস্য হোলো Stage-এর অন্তর মহলের কথা, এর সঙ্গে দর্শকদিগের সম্বন্ধ নেই ;—কি কোরে দৃশ্যপটে “রাজপ্রাসাদ” কিম্বা “উত্তাল তরঙ্গময়ী ভীষণা নর্শদা” বা “মেঘ-বিহ্বল”

দেখান যায় তাও আমরা জানি। তুমারাবৃত পর্ষতমালা চিত্রকরের তুলিকার দ্বারা অঙ্কিত হয়—বৈজ্ঞানিক আলোক পাতে কি কোরে তা? দর্শকদিগের নিকটে বন্য়ন্ কোরে ওঠে তাও জানি। জিজ্ঞাস্ত হোতে পারে যদি ভেলুকীর সমস্ত রহস্তই জান, তা হ'লে রঙ্গমঞ্চের কি আকর্ষণ তোমার কাছে থাকতে পারে?—Stage-এর সমস্ত রহস্তই কি আমার কাছে জলবৎ তরলং হয়ে গিয়েছে? অন্ততঃ আমার কাছে হয় নি, সে জ্ঞাত এখনও আমার stage-এর মোহ দূর হয় নি,—যে শিক্ষা, সংযম, কৌশল, অধ্যবসায়, আয়ত্বাধীন থাকলে নাটকীয় চরিত্রের ভাব নিজের মধ্য দিয়ে ফোটান যায়, তার কতটুকু অংশই বা শিখেছি। এই শিক্ষার অবসান হয় নি সে জ্ঞাত আমাদের আনন্দেরও অনেকখানি বাকী আছে।

আমরা অভিনয়ের মধ্য দিয়ে যে পরম্পরের একান্ত নির্ভর-শীলতা শিক্ষা করি, তাহা অন্য কোথাও সম্ভবপর নয়। সামান্যতম নাটকীয় অংশের যে মূল্য, সব চেয়ে যিনি বড় অংশ অভিনয় করেন তার একই সমান মূল্য নাটকের নির্বাচিত অংশে যে সকল parts আছে, তার কোন একটা অংশ বাদ দিলে অভিনয় দাঁড়াতে পারে না; এই জ্ঞাত যিনি সর্কাপেক্ষা বড় অভিনেতা তাঁকেও ক্ষুদ্রতম অংশের অভিনেতার সম্পূর্ণ সহযোগিতার উপর নির্ভর কোরতে হয়। একটা নটী যদি নাচবার সময় তালে ভুল করে তা হ'লে সমস্ত নাচটা ধারাপ হয়ে যায়। সকল দর্শকের সেরূপ সূক্ষ্ম বিচার শক্তি নেই যাতে ক'রে তাঁরা এ ভুল বুঝতে পারবেন, যে ভুলের জ্ঞাত কেবল একটা মাত্র নটী-ই দায়ী; নাচ-সম্বন্ধে যে কথাটা খাটে সমগ্র অভিনয় সম্বন্ধেও ঠিক তাই। এই জ্ঞাত থিয়েটারের নট-নটীদের মধ্যে যে আন্তরিক অন্তরঙ্গতা গ'ড়ে ওঠে তা অগ্ন্যত্র দুলভ।

থিয়েটারে এতদিন কাজ ক'রে একটা কথা বুঝতে পেরেছি, যে আমাদের জীবন অসামান্য, এবং আমাদের সঙ্গে লৌকিক জীবনের ধারা মিলতে পারে না। সেই জন্য আমাদের আচার-ব্যবহারের সমালোচনা সাধারণ ভাল-মন্দর মাপ কাঠির দ্বারা বিচার করা অত্যাচার। সমাজে আমাদের প্রয়োজন আছে;—কারণ রক্তমঞ্চের দ্বারা জন-সমাজে শিক্ষা যে রূপ সহজে প্রচারিত হয় অল্প কিছু দ্বারা তা হয় না। দ্বিতীয় ভাগের নীতি-কথার সবগুলোর দ্বারাই যদি নট-নটীর বিচারিত হন, তা হ'লে তাঁদের উপর অত্যাচার করা হয়। যারা সমস্ত রাত্রি জেগে অভিনয় কোরে পারিবারিক জীবনের দাবী কড়ায়-গল্গায় শোধ কোরতে পেরেছেন; কিম্বা পেয়ে থাকেন, তাঁরা অতি মানব, তাঁরা অবশ্য আমাদের সকলেরই প্রণয়, কিন্তু যারা পারেন না তাঁদের অপরাধ খুব নয়। একথা দয়া কোরে দর্শকগণ মনে কোরে রাখলে আমরা সকলেই বাধিত হবো। লেখার অভ্যাস কোন কালেই ছিল না, তবে মনের ভাব যেটুকু তা' সরল ভাবেই জানালাম—ক্রটি মার্জনা কোরবেন।

মহলার সময় শিক্ষক এবং অভিনেতৃগণের কর্তব্য—নাট্যান্তর্গত ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র চরিত্রগুলির প্রতি বিশেষ লক্ষ্য রাখা। নাট্যকারের লেখার ক্রতিতে ও গুণে বড় ভূমিকার অভিনেতা শুধু মুখস্থ কথাগুলি “আওড়াইয়া” গেলেই একরকম কাজ চালাইয়া দিতে পারেন, কিন্তু ছোট ভূমিকার তা' সে সুবিধা নাই। সুতরাং তাহাতে শিক্ষার অধিক প্রয়োজন! বিলাতী থিয়েটারের একজন প্রবীণ কার্যাব্যক্ষ এইজন্য বলিয়াছেন—  
“The stage-manager will find his duties most difficult when he comes to deal with actors who take very

small characters, unimportant as individual performances, yet of absolute weight and worth in the whole. Over such he has to hold a firm grip and to such it may be appropriately remarked that no part in a play is too small to be unworthy of study and attention. The mere act of presenting a letter on a tray is what a gentleman in ordinary life, is unacquainted with or unaccustomed to. In personating the character of a butler, the gentleman has to study how a butler does his work”.

সম্প্রদায়ের মধ্যে অভিনেতৃবর্গের ( বিশেষতঃ অভিনয়-রাত্রে ) প্রম্‌টার ( Prompter ) ( “উত্তরসাধক”—“স্মারক” ) হইল প্রাণ ।

### প্রম্‌টার

প্রম্‌টারের দোষে অভিনয় মন্দ হয় এবং চাতুর্য্যগুণে অভিনয় অত্যুৎকৃষ্ট হয়। ‘যাহাকে তাহাকে’ দিয়া “প্রম্‌টিং”-এর কার্য্য করাইলে অভিনয় কিছুতেই ভাল হইতে পারে না। অভিনেতার ঋায় “প্রম্‌টারের” মহলার সময় হইতেই উপস্থিত থাকা নিতান্ত প্রয়োজন। যিনি অভিনয়-রাত্রে প্রম্‌টিং করিবেন,—প্রথম মহলার দিন হইতেই তাহাকে সে কার্য্য আরম্ভ করিতে হইবে। শুধু বই ধরিয়; অভিনেতৃগণকে বলিয়া দেওয়া অথবা বক্তৃতার কথা যোগাইয়া দেওয়া তাঁহার কার্য্য নয়। প্রথমতঃ, “প্রম্‌টারের” কোনও ভূমিকা অভিনয় করা কোনমতেই যুক্তিসিদ্ধ নয়। অভিনয়ের নাটকস্থানি তিনি স্বয়ং একবার ভাল করিয়া বুঝিয়া পাঠ করিবেন। নাটকের কোন্‌ কোন্‌ দৃশ্যগুলি বিশেষ আবশ্যকীয়, ( Important ) তাহা তিনি লক্ষ্য করিয়া রাখিবেন। প্রত্যেক মহলার সময় একস্থানি বড় কাগজ এবং পেন্সিল লইয়া লিখিয়া রাখিবেন এবং নাটকে দাগ দিবেন,—প্রত্যেক দৃশ্যের

কোন স্থানে কি কি দ্রব্যের প্রয়োজন এবং অভিনয়-রাত্রে একজন সহকারীর জিন্সায় আপনার সম্মুখে উইংসের ( wings ) ধারেন একটা ছোট টেবিলের উপর সেগুলি রাখিয়া দিবেন। মহলার সময় তাঁহাকে বিশেষরূপে লক্ষ্য রাখিতে হইবে এবং সেই সঙ্গে নাটকে দাগ দিতে হইবে,—কোন কোন অভিনেতা বক্তৃতার কোন কোন স্থানে সচরাচর ভুল করেন এবং অভিনয়কালে প্রম্টিং-এর সময় সেই অংশগুলি অভিনেতাকে যথাসাধ্য সঙ্কেতাদির দ্বারা সংশোধন করাইয়া দিবার চেষ্টা করিবেন। যে অভিনেতার ভূমিকা কম মুখস্থ হইয়াছে,—তাঁহাকে সব কথাগুলি বলিয়া দিতে হইবে। যঁাহাদের খুব কণ্ঠস্থ হইয়াছে, তাঁহাদিগকে প্রত্যেক ছত্রের প্রথম দুই চারিটা কথা ধরাইয়া দিতে হইবে। প্রম্টিং-এর সময় প্রম্টার খুব নিম্নস্বরে অথচ জোরে,—স্পষ্ট উচ্চারণে অথচ তাড়াতাড়ি কথাগুলি অভিনেতাকে যোগাইয়া দিবেন। যে স্থলে অভিনেতার অভিনয় করিতে করিতে “উপবেশন”, “দণ্ডায়মান”, “পতন”, “উত্থান”, “প্রস্থান” ইত্যাদি কার্য আছে, অথচ অভিনেতাকে মহলার সময় সে সমস্ত ভুল করিতে দেখা গিয়াছে, প্রম্টিং করিতে করিতে প্রম্টার তাড়াতাড়ি তাঁহাকে সেগুলি উপদেশ দিবেন। যে স্থলে পাঁচ ছয়জন অভিনেতা একসঙ্গে রঙ্গমঞ্চে বাহির হইয়াছেন—এবং প্রম্টার যদি বোঝেন যে অভিনেতৃগণ যে যঁাহার নিজের নিজের কথা “ধরিবার” সময় গোলযোগ করিতে পারেন, সে ক্ষেত্রে তাঁহার কর্তব্য—প্রত্যেক অভিনেতার নাম প্রদ্বিষ্ট। তাঁহার বক্তৃতার কথা ধরাইয়া দেওয়া। বড় রঙ্গমঞ্চ হইলে ত’ কথাই নাই,—ছোট রঙ্গমঞ্চেও দুইজন প্রম্টার দুইধারে নিযুক্ত থাকা নিতান্ত প্রয়োজন। এস্থলে প্রম্টার—অভিনেতার রঙ্গমঞ্চে অবস্থিতির দুরত্ব-সামিধ্য অনুসারে প্রম্টিং করিবেন। অর্থাৎ, যে অভিনেতা অপর প্রম্টার হইতে যঁাহার নিকটে থাকিবেন—

সম্মিলিত হুঁ সে প্রমোদের উচিত তাঁহাকে প্রমোৎ করা। একধারের প্রমোদ যদি দেখেন—অপর ধারের প্রমোদের কথা তাঁহার সম্মিলিত হুঁ অভিনেতা ধরিতে পারিতেছেন না,—তাহা হইলে তিনি মুহূর্ত্তমাত্র বিলম্ব না করিয়া—অভিনেতাকে তাঁহার কথাগুলি ধরাইয়া দিবেন। বক্তৃতা করিতে করিতে অভিনেতাকে ‘হয়ত’ কোনও স্থানে কিছুক্ষণ থামিয়া থাকিতে হইবে; প্রমোদের উচিত—সেই সময়টুকু হিসাব করিয়া নীরব হইয়া থাকা। অভিনয়কালে প্রত্যেক দৃশ্বে অভিনেতৃগণ এক্রপ স্থলে দাঁড়াইয়া বক্তৃতা করিবেন—যেখান হইতে দুই ধারের প্রমোদের প্রতি তাঁহাদের দৃষ্টি পতিত হয়। তবে—এমন যদি দৃশ্য হয়,—‘হয়ত’ যেখানে মহারাজ সিংহাসনে বসিয়া আছেন,—কিন্তু কেহ পালঙ্কে শুইয়া আছেন, অথবা নদী-বক্ষে নৌকায় বসিয়া আছেন, অথবা যোগাসনে একজন যোগমগ্ন হইয়া আছেন—তাঁহার পার্শ্বে দাঁড়াইয়া অথ অভিনেতা বা অভিনেত্রীকে কথা কহিতে হইবে অর্থাৎ যে সকল স্থলে অভিনেতৃগণ ইচ্ছামত রঙ্গমঞ্চের যে কোনও স্থানে আসিয়া দাঁড়াইতে পারেন না, সে সকল দৃশ্বে প্রমোদগণ স্থান ত্যাগ করিয়া অভিনেতৃগণের সম্মিলিত হুঁ wings-এর ধারে গিয়া প্রমোৎ করিবেন। রঙ্গমঞ্চে যে স্থানে প্রমোদ দাঁড়াইয়া কার্য্য করিবেন,—তাঁহার নিকটে একজন একটা বাতি সর্ব্বক্ষণ জালিয়া ধরিয়া থাকিবেন এবং অথ একজন তাঁহার সহকারীরূপে উপস্থিত থাকিবেন। অভিনয়কালে ভুলক্রমে কোনও অভিনেতা ‘হয়ত’ ছাঁচার লাইন বাদ দিয়া কথা বলিতে আরম্ভ করিয়াছেন,—সে ক্ষেত্রে প্রমোদ তাঁহাকে পরিত্যক্ত অংশ পুনরায় ধরাইয়া দিবেন না। তবে যদি এক্রপ হয়,—অভিনেতা একেবারে দু’এক পৃষ্ঠা বাদ দিয়া ফেলিয়াছেন, অথবা এমন কতকটা অংশ ছাড়িয়া দিয়াছেন—যাহা না বলিলে সে দৃশ্বে plot নষ্ট হইয়া যায় এবং অর্থশূন্য হয়, সে ক্ষেত্রে প্রমোদ যেমন





পাণ্ডব-গৌরব নাটকে “শ্রীকৃষ্ণের” ভূমিকায়

সুপ্রসিদ্ধ অভিনেতা—শ্রীরবীন্দ্র রায় ।

রঙমহল লিমিটেডের সৌজন্নে )



উইংসের বাঁশ বাঁধা দেখান' হইয়াছে—সেগুলি পশ্চাত্তাগে আসিয়া ২ নং চিত্রে ১২ চিহ্নিত বাঁশের উপর বাঁধা থাকিবে। এই চিত্রে ১৩, ১৪ এবং ১৫ চিহ্নিত তিনটি বাঁশ প্ল্যাটফর্মের ঠিক পশ্চাতে মাটিতে পোঁতা হইবে এবং ইহাদের গাত্রে উপরাস্থিত ভাবে ১২ এবং ১৬ চিহ্নিত বাঁশ দুইটিকে বাঁধিতে হইবে।

ষ্টেজের দিকে মুখ করিয়া দাঁড়াইলে বাম ধারে ১নং চিত্রের সেই ৮ এবং ৯ চিহ্নিত বাঁশ দুইটিতে যে ভাবে গেট্-উইংস্ এবং অন্ত্যন্ত উইংস্ এবং দৃশ্যপটগুলি ( Scenes ) খাটান' হয়—৩নং চিত্রে তাহাই প্রদর্শিত হইল। ১নং চিত্রের ৭ চিহ্নিত বাঁশে “ব্রাউ” এবং “ঝালর” বাঁধার ব্যবস্থা হয়—তাহা পূর্বেই বলা হইয়াছে। ইহার প্রায় এক হাত অন্তর “গেট্-উইংস্” খাটাইতে হইবে এবং এই “গেট্-উইংসের” পর “ছ জ় ক” চিহ্নিত তিনখানি “সিন্” খাটান' আছে দেখা যাইতেছে। ইচ্ছা করিলে আর দুইখানি “সিন্” “গেট্-উইংস্” এবং ১ম উইংসের মধ্যস্থলে খাটাইতে পারা যায় ; কিন্তু তাহা হইলে অভিনয়ের স্থান ছোট হইয়া পড়ে। এইরূপ দুইটি উইংসের মধ্যস্থলে “ট, ঠ, ড, ঢ, ণ” ইত্যাদি দৃশ্যপটগুলি বাম-ধারে ৮ এবং ৯ চিহ্নিত বাঁশে এবং ডান-ধারে ( এইভাবে বাঁধা এই গেট্-উইংস্ হইতে আরম্ভ করিয়া প্রত্যেক দুইটি উইংসের মধ্যস্থলে ) ১০ এবং ১১ চিহ্নিত বাঁশ দুইটিতে খাটান' হইয়া থাকে। উইংসের ধারে প্ল্যাটফর্মের কাছে ১৮ এবং ১৯ চিহ্নিত দুইটি অপেক্ষাকৃত ছোট বাঁশে ১৭ চিহ্নিত একটা বাঁশ এরূপ উচ্চে বাঁধা আছে—যাহাতে সহজে নাগাল পাওয়া যায়। ইহাতে অ, আ, ই, ঈ, উ, ঊ, এ, ঐ প্রভৃতি দৃশ্যপট “ঝুলাইবার এবং গুটাইবার” দড়িসকল বাঁধা থাকে। দৃশ্যপটের দড়ি বাঁধিবার এই সরঞ্জামটি সাজ-বরের দিকে না হইলে অভিনেতা ও “সিন্-সিফ্টার” উভয়েরই বড় সুবিধার বিষয় হয়।

কোন কোন বাটীতে ষ্টেজ্ বাঁধিবার জ্ঞ—দরদালানের থাম অথবা বারান্দা—কিছা দেওয়ালের সাহায্য পাইলে ২নং চিত্রের ১২, ১৩, ১৪, ১৫ এবং ১৬ চিহ্নিত বাঁশগুলি আবশ্যক হয় না। এরূপ স্থলে ষ্টেজ্ বাঁধা খুব মজবুত হইয়া থাকে। পূর্বাঙ্কিত তিনখানি চিত্রে দেখা যাইতেছে যে ৮, ৯, ১০ এবং ১১ চিহ্নিত বাঁশগুলির উপর সর্বাপেক্ষা অধিক ভার পড়িতেছে। সুতরাং সমস্ত উইংস্ এবং দৃশ্যপটগুলি যখন বাঁধা শেষ হইবে, তখন তাহাদের ভার-সমষ্টিতে উক্ত চারিটা বাঁশের মধ্যভাগ ধনুকের মত নীচের দিকে হুইয়া পড়িতে পারে। এক্ষেত্রে এরূপ অসুবিধা দূর করিবার একটা সহজ উপায় বলিতেছি। ষ্টেজের দুইপার্শ্বে ঠিক মধ্যভাগে ( উইংসের দুইধারে ) দুইটা বড় বাঁশ পুঁতিতে হইবে ; আর একটা বড় বাঁশ ( ৮, ৯, ১০ এবং ১১ চিহ্নিত বাঁশের উপর দিয়া লইয়া গিয়া এবং তাহাদের সহিত শক্ত করিয়া বাঁধিয়া ) Horizontal ভাবে দুই পার্শ্বেরই বাঁশ দুইটির অগ্রভাগে বাঁধিয়া দিলে—খাটানো সিন্গুলির আর হুইয়া পড়িবার সম্ভাবনা থাকিবে না।

দৃশ্যপট পর পর সাজাইয়া টাঙ্গাইবার কতকগুলি নিয়ম আছে,— তাহার প্রতি ষ্টেজ্-ম্যানেজারের বিশেষ দৃষ্টি রাখা কর্তব্য। যে সকল দৃশ্য সাজাইয়া প্রকাশ ( Discover ) করিতে হইবে, সেগুলি রঙ্গমঞ্চে শেষের দিকে খাটাইবার ব্যবস্থা করা উচিত। যথা,—নদী বা গঙ্গাবক্ষ ( তাহাতে হয়ত' আরোহীশুল্ক নৌকা বা বজরা থাকিবে ), দেব-মন্দির-ভাস্কর ( দেব-দেবীর মূর্তিসমেত ), রাজসভা ( সিংহাসনে রাজা উপবিষ্ট —পার্শ্বে মন্ত্রী, পাত্র, মিত্র আসীন ), শিবিরভাস্কর ( অস্ত্র-শস্ত্র চারিধারে 'ঝুলান' বা রক্ষিত ), অন্ধকারময় নিবিড় জঙ্গল, পাহাড়-পর্বত, রণস্থল ( চারিপার্শ্বে মৃত সৈনিকগণ পতিত, হয়ত' সেই দৃশ্যে যুদ্ধ দেখাইতে হইবে ), ইত্যাদি দৃশ্যগুলি দর্শকবৃন্দের নিকট হইতে যত দূরে হয়—

ততই দেখিতে ভাল। উপরোক্ত দৃশ্যগুলি কোনও নাটকে বোধ হয় এক অঙ্কের ভিতরে ঠিক পর পর লিখিত থাকে না।

রঙ্গমঞ্চে এবং দর্শকগণের বসিবার স্থানে উপরদিকে একটা আচ্ছাদনের বিশেষ প্রয়োজন। শুধু হিম ও রুষ্টিপাত নিবারণের জন্য নয়,—

### রঙ্গমঞ্চে আচ্ছাদন

উপরদিকে খোলা থাকিলে অভিনয় কিছুতেই জমিতে পারে না। অভিনেতৃগণ রঙ্গমঞ্চ হইতে প্রাণপণে চীৎকার করিলেও দর্শকবৃন্দ শুনিতে পাইবেন না। দর্শকবৃন্দের বসিবার স্থানে সুবিধামত একটা যে রকম হউক আচ্ছাদন ( “সামিয়ানা”, “পাইল্” ইত্যাদি ) টাঙ্গাইতে পারেন, কিন্তু রঙ্গমঞ্চের মাথার উপর একটা ভালরকম কিছু আচ্ছাদনের দ্বারা ষ্টেজ্‌টী ঢাকা দিতে হইবে। গ্রীষ্মকালে এবং বর্ষাকালে অভিনয় হইলে—রুষ্টি নিবারণের জন্য ষ্টেজের মাথার উপর “চালুভাবে” “তেরপল” বাঁধিয়া রাখা কর্তব্য ; কারণ—হঠাৎ রুষ্টি আসিয়া পড়িলে, “তেরপল” ভিন্ন সামিয়ানায় বা হোগলায় কিছুতেই জল আটকাইবে না—এবং ষ্টেজ্‌ খুলিতে খুলিতে সমস্ত সিন্‌ উইংস্‌ প্রভৃতি ভিজিয়া যাইবে। এই কারণে শীতকালে অভিনয় করাই বিশেষ সুবিধাজনক এবং নিরাপদ।

রঙ্গমঞ্চের বাহিরে দর্শকবৃন্দের স্থানে যেরূপ আলোর ব্যবস্থা থাকিবে—অন্ততঃ তাহার দেড়গুণ আলো রঙ্গমঞ্চের ভিতর থাকা উচিত। ষ্টেজের

উপর যথেষ্ট আলো না হইলে পোষাক দৃশ্য-পট এবং অভিনেতা ও অভিনেত্রীর মূর্তি সুন্দর দেখাইবে না। ফ্লোরের ঠিক পশ্চাভাগে

প্ল্যাটফর্মের উপর ফুটলাইট রাখিবার ব্যবস্থা করিতে হয়, তাহাতে রঙ্গমঞ্চ-বিহারী অভিনেতৃগণের মূর্তি আলোকিত হয়। এই ফুটলাইট নানা প্রকারের হইয়া থাকে ; কেহ কেহ তামাক খাইবার কলিকা সারি

সারি উপুড় করিয়া রাখিয়া তাহাতে বাতি বসাইয়া দেন ; কেহ কেহ কতকগুলি ওয়াল-ল্যাম্প্ অভিনেতৃগণের দিকে মুখ করাইয়া সারি সারি বসাইয়া ষ্টেজ্ আলোকিত করেন। আজকাল এ্যাসিটিলিন্ গ্যাসের ( Acetelyne Gas ) ফুটলাইট্ রিফ্লেক্টান্ ( Reflector ) সমেত ভাড়া পাওয়া যায়,—তাহাতে ষ্টেজের আলোর খুবই সুবিধা হইয়া থাকে। যে বাড়ীতে গ্যাস্ অথবা ইলেকট্রিকের আলো জ্বালিবার ব্যবস্থা আছে,—সে বাড়ীতে অভিনয় করিতে হইলে—ষ্টেজের ভিতর সহজে গ্যাস্ অথবা ইলেকট্রিক্ আলো জ্বালাইবার বন্দোবস্ত করিতে পারা যায় এবং তাহা হইলে সকল দিকেই সুবিধা হয়। ফুটলাইট্ ছাড়া দুইধারে গেট্-উইংসের পশ্চাতে আলো রাখিবার ব্যবস্থা করা উচিত। কারণ, কেবলমাত্র ফুটলাইটের আলোতে ষ্টেজের আলো সম্পূর্ণ হইতে পারে না। আমার মতে বাতি অপেক্ষা ষ্টেজে কেরোসিনের চিম্নির আলো জ্বালাইবার ব্যবস্থা করিলে ভাল হয় ; কারণ, দৃশ্যবিশেষে আলো বাড়াইবার কমান্বায় প্রয়োজন হইয়া থাকে ; কেরোসিনের চিম্নির আলো-ভিন্ন বাতির আলোতে সে সুবিধা হইতে পারে না। ষ্টেজের ভিতর উইংসের ধারে একটা ম্যাজিক্ লণ্ঠন ( Magic Lantern ) অথবা Lime-light জ্বালাইয়া আবশ্যকমত তাহাতে ভিন্ন ভিন্ন বর্ণের কাচ ( Lens ) ব্যবহার করিয়া ভিন্ন ভিন্ন বর্ণের আলো দেখাইবার ব্যবস্থা করিতে পারিলে স্বাভাবিক দৃশ্য ( Natural Scenery ) দেখাইবার পক্ষে খুব সুবিধা হয়।

যাহারা ষ্টেজ্ ভাড়া করিয়া আনাইয়া অভিনয় করেন, তাঁহাদের

### দৃশ্যপট

উচিত—যে নাটক অভিনয় করিবেন, সেই

নাটকের আবশ্যকমত সমস্ত দৃশ্যপটগুলি ভাড়া

করিবার সময় তন্ন তন্ন করিয়া দেখিয়া লওয়া। যতটা সম্ভব এবং

যতগুলি অভিনয়ের নাটকোপযোগী দৃশ্যপট পাওয়া যায়,—দেখিয়া শুনিয়া সেইগুলি সংগ্রহ করা কর্তব্য। কারণ, অনেকস্থলে এইরূপ দেখিতে পাওয়া যায়,—সম্প্রদায়স্থ কোনও কর্তৃপক্ষ ষ্টেজ ভাড়া করিয়া বলিয়া কহিয়া আসিলেন, কিন্তু অভিনয়-রাত্রে ষ্টেজ খাটান' হইয়া গেলে পর—অভিনয়ের সময় দেখা গেল—দৃশ্যপট সব কিস্তৃতকিমাকার ! “অরণ্যের” দৃশ্বে “প্রান্তর” “উদ্যানের,” দৃশ্বে “উপবন”, “গঙ্গার” দৃশ্বে “পুষ্করিণী”, “রাজসভার” দৃশ্বে “কক্ষ”, “কুটীরাত্তর” দৃশ্বে “রাজ-কক্ষ”, “আশানের” দৃশ্বে “রাজ-পথ”, ইত্যাদি দৃশ্যপট-বিভ্রাট ঘটতেছে। যে সম্প্রদায়ের নিজেদের ষ্টেজ আছে, তাহাদের কর্তব্য—প্রত্যেক নাটক অভিনয়ের পূর্বে অভিনয়ে নাটকানুযায়ী দৃশ্যপট অঙ্কনের ( Painting ) কিঞ্চিৎ “অদল-বদল” ( Addition & Alteration ) করা। মুসলমান-সম্বন্ধীয় নাটক অভিনয়ের ক্ষণে যে দৃশ্যপটগুলি অঙ্কিত করা হইয়াছে, তাহার সমস্তগুলিই পৌরাণিক নাটকে চলিতে পারে না ; তাহার কিছু অদল-বদল করিয়া লইতে হয়। সম্প্রদায়মধ্যে দৃশ্যপট-সম্বন্ধে বাহাদের কিঞ্চিৎ অভিজ্ঞতা আছে—তাহারা ষ্টেজ বাধিবার পূর্বে এ-সমস্তগুলি দেখিয়া লইবেন।

অভিনয়কালে কতকগুলি আনুসঙ্গিক “ক্রিয়া” আছে—যাহা বাস্তবিক সুসম্পন্ন না হইলে অভিনয়ের যথেষ্ট অঙ্গহানি হইয়া থাকে।

### রঙ্গমঞ্চ

অভিনয়ে আনুসঙ্গিক

ক্রিয়া (Stage-Effect)

এবং প্রপঞ্চ-প্রদর্শন

( Illusion )

যে তাহাই নয়,—অভিনয় করিতে করিতে দর্শকবৃন্দকে এমন কতকগুলি “প্রপঞ্চ” ( Illusion ) দেখাইতে হয়, যাহাতে তাহাদের দৃষ্টিবিভ্রম ঘটে। এ সকল ব্যাপার রঙ্গমঞ্চ বড় এবং গভীর ( Deep )

না হইলে—সেরূপ সুবিধাজনক হয় না। যে ক্ষেত্রে এই সকল “ক্রিয়া”

( Stage-Effect ) এবং প্রপঞ্চ ( Illusion ) অপরিহার্য হয়,—অতি ক্ষুদ্র রঙ্গমঞ্চ হইলেও সম্প্রদায়ের কর্তব্য সেগুলির প্রতি বিশেষরূপে লক্ষ্য রাখা এবং যাহাতে সেগুলি সুসম্পন্ন হয় সে বিষয়ে যত্নবান হওয়া । অভিনয়ের পূর্বে এগুলি একবার ভাল করিয়া পরীক্ষা ( Experiment ) করা আবশ্যিক । সহজ উপায়ে উক্ত আনুসঙ্গিক “ক্রিয়া”গুলি কিরূপে সম্পন্ন করিতে হয়, এবং “প্রপঞ্চ”—প্রদর্শন করিতে পারা যায়,—সংক্ষেপে তাহা বর্ণিত হইল । “রুষ্টিপতন” দেখাইতে হইলে, রঙ্গমঞ্চের আলো কমাইয়া উপর হইতে “অব্রের” কুঁচি ( গুঁড়া নয় ) ছড়াইতে হয় এবং ষ্টেজের ভিতরে একটা কাঠের হাতবাক্সের ভিতরে কতকগুলি শুষ্ক ছোলা বা মটর রাধিয়া নাড়িলে দর্শকবৃন্দ রুষ্টিপতনের শব্দ শুনিতে পাইবেন । দৃশ্যপটের উপর দিকে আকাশের চিত্রে গোলাকার করিয়া কাটিয়া লইয়া—তাহার স্থানে মাগিয়া ঠিক সেইরূপ গোলাকার একখানি অব্র বসাইয়া দৃশ্যপটের পশ্চাদিক হইতে লাইম্-লাইটের কিছা এ্যাসিটিলিন গ্যাসের জোর আলো ধরিলে মধ্যাহ্ন-সূর্য্যের মত দেখাইবে । রক্তবর্ণ প্রভাত-সূর্য্য দেখাইতে হইলে—উক্ত অব্রের পরিবর্তে রক্তবর্ণ কাপড় গোলাকার করিয়া বসাইয়া এবং তাহার পশ্চাতে আলো দেখাইতে হইবে । “পূর্ণচন্দ্র” বা “অর্দ্ধচন্দ্র” দেখাইবার জন্ত—উক্ত অব্রের পরিবর্তে সাদা রং করা কাপড় “গোলাকার” বা “অর্দ্ধচন্দ্রাকার” করিয়া কাটিয়া বসাইয়া এবং তাহার পশ্চাতে বাতির স্নিগ্ধ আলো ( লণ্ঠনের ভিতর হইলে আরও ভাল হয় ) জালিয়া রাখিতে হইবে,—এবং দর্শক-বৃন্দকে “জ্যোৎস্নার” আলো দেখাইবার জন্ত রঙ্গমঞ্চের উপর উইংসের ধার হইতে ম্যাজিক-লণ্ঠন অথবা “লাইম্-লাইটের” সরঞ্জামে খুব “ফিকে-রং”এর সবুজ কাচ ( Lens ) পরাইয়া আলো ফেলিতে হইবে । এছলে ষ্টেজের উপর অন্ত্যাত্ম আলো—(ফুটলাইট, উইংল্ লাইট, টপ্



লাইট) যত কম হয়—ততই দেখিতে ভাল হইবে। অন্ধকারময় রজনীতে—আকাশে তারকারাজি জ্বলিতেছে দেখাইতে হইলে—দৃশ্য-পটের গাত্রে উপর দিকে কতকগুলি ছিদ্র করিয়া এবং তদুপযুক্ত টুকরা টুকরা পাতলা সাদা কাপড়ে সেই ছিদ্রগুলি বন্ধ করিয়া পশ্চাদিকে আলো জালিয়া রাখিতে হইবে—এবং রক্তমঞ্চের সম্মুখের প্রায় সমস্ত আলো নিভাইয়া দিতে হইবে। জলের দৃশ্য দেখাইতে হইলে—একখানা ফিকে নীল রংএর বড় কাপড়—(উইংসের দুই পার্শ্বে দাঁড়াইয়া)—তাহার চারিকোণ ধরিয়া এবং একটু গড়ানে ভাবে রাখিয়া দ্বিধা কাঁপাইলে চেউ সমেত নদী বা গঙ্গা বলিয়া দর্শকের ভ্রম হইবে। “চন্দ্রালোকোদ্ভাসিত গঙ্গা-বক্ষ” দেখাইতে হইলে—রক্তমঞ্চের সমস্ত আলো নিভাইয়া একটা কালো রংএর পাতলা কাপড়ে অসংখ্য ছিদ্র করিয়া—এবং সেই কাপড় উপরোক্ত ভাবে উইংসের দুই ধার হইতে “গড়ানে” ভাবে টানিয়া—ধীরে ধীরে নাড়া দিলে এবং তাহার নীচে কতকগুলি বাতি জালাইয়া রাখিলে—এবং সেই সঙ্গে দৃশ্যপটে পূর্বোক্তভাবে চন্দ্রোদয় দেখাইলে দূর হইতে ভ্রম হইবে যেন জলের উপর জ্যোৎস্নার আলো পড়িয়াছে। ইহা বলাই বাহুল্য—দর্শকবৃন্দের দিকে “নদী-ভট” বা “গঙ্গা-ভীর” রাখিতে হইবে—এবং সে সমস্ত সরঞ্জাম দৃশ্যপটের অন্তর্ভুক্ত। সোণালি-রূপালি কাগজ এবং “জক্জকি”—রাত্রিকালে রক্তমঞ্চ হইতে ঠিক সোণা-রূপার কাজ করে অথবা স্বর্ণময় রৌপ্যময় দ্রব্য বলিয়া ভ্রম উৎপাদন করে।

কতকগুলি পাতাসমেত গাছের ডাল মেঝের উপর দিয়া টানিয়া লইয়া গেলে দূর হইতে ঠিক জোর বাতাস অথবা ঝড়ের শব্দের মত শুনাইবে। কেহ জলে (পুকুরিগীতে বা গঙ্গায়) কাঁপ দিবার সময়—জলে পতনের ঠিক সঙ্গে সঙ্গে ঐ পাতাগুলি গাছের ডাল (উইংসের

ধারে—ঠিক জলের দৃষ্টের পাশে) মেঝেতে আছড়াইলে—“জলে পড়ার” শব্দ শুনাইবে। প্ল্যাটফর্মের উপর কিষা লম্বা তক্তার উপর দিয়া লোহার গোলা—অথবা ডাম্বেল্ (Dumb-bell) গড়াইয়া দিলে—ঠিক মেঘগর্জনের শব্দ বোধ হইবে। টিনের চাদর কিষা করোগেটের উপর দিয়া মোটা শিকল টানিয়া লইয়া, এবং তাহারই উপর ফেলিয়া দিলে বজ্রপতনের শব্দ বলিয়া ভ্রম হইবে—এবং একটা খুরি বা মাটির পাত্রে ঝানিকটা লাইকোপোডিয়াম্ (Lycopodium) গুঁড়া রাখিয়া, তাহাতে দেশলাই জ্বালিয়া দিলে রক্তমঞ্চে বজ্রপাতের তীব্র আলো দর্শকবৃন্দের চক্ষে প্রতীয়মান হইবে। রক্তবর্ণ সিল্কের কাটা কাপড়ের উপর ম্যাজিক্-লন্ঠনের কিষা লাইন্-লাইটের লাল কাচ (Lens) পরাইয়া আলো তাহার উপর ফেলিলে এবং সেই সঙ্গে উক্ত কাপড়গুলি নাড়িলে ঠিক আগুন জ্বলিতেছে মনে হইবে। সেই সঙ্গে অগ্নিদগ্ধ দৃষ্টের পার্শ্ব হইতে খুব ঝানিকটা ধূম নির্গত হইতেছে দেখাইতে পারিলে বড়ই ভাল হয়। স্টেজের উপর—(বিশেষতঃ Private stage-এ) যথার্থ “আগুন লাগাইয়া” গৃহ-দাহের—মন্ডুয়া-দাহের দৃষ্ট দেখান’ কোনও মতেই কর্তব্য নয়। আর যদিই বা সেরূপ সরঞ্জাম কিছু করা হয়—তাহা হইলে কয়েক “বালুতি” জল উইংসের ধাত্যে রাখিয়া প্রস্তুত থাকা কর্তব্য।

প্রত্যেক অভিনেতার অভিনয়ের পূর্বে নিজের সাজ-সজ্জা (অবশ্য অভিনয়ের ভূমিকার উপযোগী)—রং মাথা, চুল পরা ইত্যাদি সকল

### অভিনেতার

#### ধ্যান

বিষয়ে নিজের যত্নবান হওয়া উচিত।  
ভূমিকা অভ্যাস করিবার সময় যেমন তাঁহার  
অভিনয়ে চরিত্রটির বিষয় ধ্যান করা কর্তব্য,  
সেইরূপ সাজ-সজ্জা প্রভৃতি সম্বন্ধে তাঁহার ধ্যানের প্রয়োজন।

নট-গুরু স্বর্গীয় গিরিশচন্দ্র বলিয়াছেন,—“অভিনেতা যে ভূমিকা গ্রহণ করিবেন, কেবল সেই ভূমিকা বুঝিলেই অভিনয়ের পক্ষে যথেষ্ট নয় ; সে ভূমিকা ধ্যান করা অভিনেতার প্রয়োজন—যে ধ্যানমুগ্ধ হইয়া অভিনেতা অনেক সময় নাট্যকারকে মুগ্ধ করিয়াছেন। কেবল ভূমিকা বুঝিয়া নয়, কেবল ধ্যানে নয়,—ধ্যানস্থ ছবি তাঁহার দেহে পরিণত করিয়া অভিনেতাকে অভিনয় করিতে হয়। \* \* \* \* কোন্ ভূমিকায় কি বেশের প্রয়োজন তাহা রঙ্গালয়ের স্বত্বাধিকারী, ম্যানেজার বা নাট্যকার অপেক্ষা অভিনেতার বোঝা আবশ্যিক। দর্পণসাহায্যে কল্পনায় তাঁহার কিরূপ মূর্তি হওয়া উচিত—তাহা অভিনেতাই অবগত। অবশ্য, নাট্যকার একরূপ ধারণা করিয়াই লিখিয়াছেন—খড়ির আদ্রা আঁকিয়াছেন,—রং ফলাইতে হইবে অভিনেতাকে, ছবিতে প্রাণ দিতে হইবে অভিনেতাকে ; ইহা অভিনেতার ধ্যানের প্রাণ, অস্ত্রে তাহা জানে না।”

অভিনয় আরম্ভের পূর্বে প্রত্যেক নাট্য-শিক্ষক এবং অভিনেতার কর্তব্য পোষাক এবং সাজ-সজ্জার দিকে বিশেষভাবে নজর রাখা।

(পোষাক এবং সাজ-সজ্জা) নাটকীয় চরিত্রানুযায়ী কাহার কি সাজ-সজ্জা হইবে, তাহা নাট্য-শিক্ষক এবং অভিনেতার বিশেষ চিন্তা করিয়া স্থির করা উচিত।

রঙ্গমঞ্চে আবির্ভূত হইয়া যেন পোষাক এবং সাজ-সজ্জার অসামঞ্জস্যের জন্য হাস্যাস্পদ হইতে না হয়। এইদিকে বিশেষ লক্ষ্য না রাখিলে অভিনয় সর্বদা ক্ষুণ্ণ হওয়া অসম্ভব।

“It is absolutely essential therefore that the actor should have complete control over himself and be in readiness to make himself an apt master of what should

be said or done to meet every unforeseen difficulty or necessary change”.

আমার মতে মহলা-গৃহে একদিন “ড্রেস-রিহার্সাল্” দিতে পারিলে সকল দিকেই মঙ্গল হয়। ইহা কিঞ্চিৎ ব্যয়সাপেক্ষ বটে; কিন্তু অভিনয়-রাত্রে অবশ্যজ্ঞাবী কতকগুলি :পোষাক-বিভ্রাটের দায় হইতে নিস্তার পাওয়া যায়।

অবৈতনিক সম্প্রদায়ে জী-চরিত্র পুরুষের দ্বারা অভিনয় করান’ ভিন্ন গত্যন্তর নাই। পুরুষের দ্বারা জী-চরিত্র ঠিক স্বাভাবিকরূপে অভিনীত

### পুরুষের নারীব বেশ

হওয়া অসম্ভব; কিন্তু এমন অনেক বালক বা কিশোরকে দেখা গিয়াছে,—বাহারা সাজ-সজ্জা, চাল-চলন, কথা-বার্তা, ভাব-

ভঙ্গীতে এরূপ স্বাভাবিকরূপে জী-চরিত্র অভিনয় করিতে পারেন— অথবা করিয়াছেন, যে—দর্শকবৃন্দ কিছুতেই বুঝিতে পারেন না যে, সে ব্যক্তি পুরুষ কি রমণী! কিন্তু পুরুষকে জীলোক সাজান’ই একটা মহা কঠিন কার্য। প্রথমতঃ—অনেকে জীলোকের মত কাপড় পরিতে বা পরাইতে জানেন না। প্রায়ই দেখিতে পাওয়া যায়, এমন ভাবে জীলোকের ভূমিকায় কাপড় পরান’ হইয়াছে যে, হয়ত’ বা হাঁটু পর্যন্ত কাপড় উঠিয়া পড়িয়াছে, নয়ত’ হুটী পা ঢাকিয়া কাপড় মাটিতে পড়িয়াছে, জী-চরিত্র অভিনয়কারীর কটদেশ হইতে পা পর্যন্ত যেন “ওয়াড়-ঢাকা” একটা বালিশের মত দেখাইতেছে। কেহ বা জীলোক সাজিবার সময় “মাল্‌কৌচা”-বাধা নিজের পরিধানের কাপড়ের উপর জীলোকের জায় কাপড় পরিয়াছেন; কটদেশ হইতে পা পর্যন্ত “গ্যাস্‌তরা কান্সের” মত ফুলিয়া তাঁহাকে অতি বিজ্ঞী দেখাইতেছে। তাহার পর, কেমন করিয়া জীলোকের মত কোমরে কাপড়ের “কসি” বাধিয়া কি

ভাবে বন্ধের উপর দিয়া তাহার আঁচল লইয়া ঘুরাইয়া মাথার উপর ঘোমটা অথবা আড়ঘোমটা দিয়া—পুনরায় সেই আঁচল কি রকমে আনিয়া কোথায় রাখিতে হয়, সে বিষয়ে কিছুই জানেন না ; সুতরাং একরূপ অবস্থায় দ্বী-চরিত্র-অভিনয়কারীকে রক্তমঞ্চে “না পুরুষ—না দ্বী”-রকমের একটা অদ্ভুত জীব বলিয়া দর্শকবৃন্দ উপহাস করিয়া থাকেন। অবৈতনিক সম্প্রদায়ের প্রত্যেক দ্বী-চরিত্র অভিনেতার কর্তব্য; দ্বীলোকের নিকট হইতে কেমন করিয়া দ্বীলোকের কাপড় পরিতে হয়—সেটা ভাল করিয়া শিক্ষা করা। আর একটা বিশেষ দোষ—অমার্জনীয় দোষ অবৈতনিক সম্প্রদায়ে পুরুষ কর্তৃক দ্বীলোকের বেশ-ধারণে দেখা যায়, যে বিষয়ে সকলের বিশেষরূপ লক্ষ্য থাকা আবশ্যক। সচরাচর দেখিতে পাই, বৃদ্ধা-প্রোচা-যুবতী-বালিকা-অঙ্গরী-কিন্নরী-দেবী—গৃহস্থ ঘরের বোঁ, ভদ্র-লোকের মেয়ে, বারবিলাসিনী, ইত্যাদি যে কোনও দ্বীলোকের ভূমিকা কেহ অভিনয় করুন না কেন,—সাজিবার সময় বন্ধের বসনাভ্যন্তরে স্তন্যগুলি বিদ্যমান জানাইবার জন্য বড় বড় “গাফড়ার পুঁটুলি অথবা গোলা” “বডিনের” ভিতর ব্যবহার করিয়া থাকেন। ইহার তাৎপর্য্য কি তাহা ত’ আমি ক্ষুদ্র বুদ্ধিতে কিছুতেই বুঝিয়া উঠিতে পারি না।\* প্রথমতঃ, একরূপভাবে বন্ধঃস্থল স্ফীত রাখিলে কি দ্বীলোকের সৌন্দর্য্য বৃদ্ধি হয়? দ্বিতীয়তঃ, ইহা অতি জঘন্য রুচির পরিচায়ক। কোনও বারাদনা-চরিত্র অভিনয়কালে একরূপ সজ্জা হয়ত’ মানাইয়া যাইতে পারে, কিন্তু কোনও সতী-চরিত্র অথবা হিন্দুরমণী-চরিত্র অভিনয়ে—দর্শকবৃন্দের চক্ষে ইহা অতি বিসদৃশ বোধ হইয়া থাকে। তৃতীয়তঃ, ইহা অতি অস্বাভাবিক দৃশ্য। শুধু তাহাই নয়, উক্ত “বল বা গাফড়ার পুঁটুলি” আঁটিবার দোষে অসাবধানতাবশতঃ কখনও কখনও দ্বী-চরিত্রাভিনেতার বন্ধঃচ্যুত হইয়া রক্তমঞ্চে গড়াগড়ি খাইয়া

একটা বিপর্যয় কাণ্ড বাধাইয়া থাকে। উপস্থিত অভিনেতৃগণও অপ্রস্তুত আর যিনি “জীলোক” সাজিয়াছেন, তিনি ত’ একেবারে মরমে মরিয়া গেলেন;—সঙ্গে সঙ্গে সেই দৃশ্যটা পর্য্যন্ত মাটি হইয়া গেল।

জী-চরিত্র অভিনয়ে ভাল চুল না পরিলে তাঁহাকে কিছুতেই জীলোক মানাইবে না। গোষাকের জায় সম্প্রদায়ের কর্তৃপক্ষগণ এ বিষয়ে

### শব্দচুল

বিশেষরূপে দৃষ্টিপাত করিবেন। প্রথমতঃ দেখিয়া লইতে হইবে চুলগুলি তেল মাখাইয়া ভাল করিয়া আঁচড়ান’ (ড্রেস করা) হইয়াছে কি না। দ্বিতীয়তঃ—প্রত্যেক অভিনেতার মাথায় সেগুলি ঠিক স্বাভাবিকভাবে বসিয়াছে কি না। আর একটা বিশেষ ভ্রম হইয়া থাকে, যাহার প্রতি কাহারও দৃষ্টি পড়ে না;—সকল জী-চরিত্রের ভূমিকায় এলোচুল পরান’ হয়। ধোঁপা-বাঁধা অথবা বিউনি-বাঁধা চুলের চলন অবৈতনিক সম্প্রদায়ে নাই বলিলেও চলে। “হুর্গা” সাজিয়াছেন তাহাতেও “এলোচুল”, “বালিকা-বধূ” সাজিয়াছেন তাহাতেও সেই “এলোচুল,”—“উজ্জ্বলা” সাজিয়াছেন তাহাও সেই এলোচুলে। দৃশ্যবিশেষে গোষাক-পরিবর্তনের জায় চুলের পরিবর্তন করাও আবশ্যিক। ভাল অবস্থায় মনের আনন্দে লুখ-শান্তিতে যখন আছেন—তখন এক চুল,—রুদ্ধ অবস্থায় এক চুল,—“উন্মাদ” অবস্থায় অগ্নি চুল পরিলে ভাল হয় না কি? “বিষমজল”—এর প্রথম দৃশ্বে সেই যে বাব্রি চুল পরিলেন—শেষ দৃশ্বে বৃন্দাবনে কৃষ্ণ-দর্শনের সময় সেই পরিষ্কাররূপে আঁচড়ান’ তেল মাখান’ চুল পরিলে কি নাটকীয় বজায় থাকে? “উত্তরা”—“অভিমুখ্যর” সহিত নিকুঞ্জকাননে প্রেমালাপের সময় যে কার্লিং করা পাক্ (Puff) দেওয়া চুল পরিয়া-ছিলেন—“বৈধব্য-সজ্জা-দৃশ্বে” সেই চুল পরিয়া বাহির হইলে কি লোকের নিকট সহানুভূতিলাভে সক্ষম হইবেন? পুরুষ-চরিত্রাভিনয়ে



সরলা নাটকে “নীলকমলে”র ভূমিকায়—স্বনামধন্য অপরূপ হাশ্ররস-  
অভিনেতা—হাশ্রার্ণব স্বর্গীয় অক্ষয়কুমার চক্রবর্তী ।





গোঁপ আঁটিয়া অভিনয় করা বড় কষ্টকর। এস্থলে যাঁহাদের প্রকৃতিদত্ত গোঁপ নাই, অথবা যাঁহারা গোঁপ কামাইয়া থাকেন, তাঁহাদের কর্তব্য স্পিরিট্ গাম্ ( Spirit gum ) দিয়া ছেঁড়াচুলে ( Crape hair ) ঠিক মুখের উপযোগী গোঁপ প্রস্তুত করা এবং প্রত্যেক দৃশ্বে অভিনয়ের পূর্বে তাহা পরীক্ষা করিয়া দেখা উচিত—ঠিক আঁটিয়া আছে কিনা। “নবাব” সাজিতে হইলে যাঁহাদের গোঁপ নাই, তাঁহারা ঐ ভাবে সরু এবং পাতলা করিয়া একটী গোঁপ প্রস্তুত করিয়া পরিবেন এবং একটী ভাল দাড়ী আলাদা করিয়া মুসলমান সাজিবেন। এক সঙ্গে “তার” দিয়া আঁটা গোঁপদাড়ী মুখে পরিলে সময় সময় অতি বিস্ত্রী দেখায় এবং বক্তৃতা করিবার সময় মুখভাব দেখাইবার বড় অসুবিধা হয়। “রাজা” বা “বীরপুরুষ” সাজিবার সময় একত্রে আঁটা গোঁপ-গালপাট্টা পরিলে পূর্বোক্তরূপই অসুবিধা ভোগ করিতে হয়। নাসিকার ভিতরে “তার” টিপিয়া গোঁপ পরিলে অতি বিস্ত্রী দেখায়; অভিনয়কালে সে গোঁপ খুলিয়া পড়িবার বিশেষ সম্ভাবনা। অভিনেতা অভিনয় করিবেন কি,—সমস্তক্ষেপ “গোঁপের ভয়েই শঙ্কিত”,—পাছে খুলিয়া পড়ে।

কোনও কোনও নাটক অভিনয়কালে অভিনেতাকে রজমঞ্চের উপর দর্শকবৃন্দের চক্ষের সন্মুখে অকস্মাৎ  
**অভিনেতার** বেশ-পরিবর্তন করিতে হয়। এ স্থলে  
**আবশ্যক মত** পোষাকের উপর পোষাক পরিধান করিয়া  
**বেশ-পরিবর্তন** অভিনয় করিতে বাহির হইলেই ভাল হয়।

অবশ্য, এরূপভাবে ভিতরের পোষাক এবং উপরের পোষাক পরিতে হইবে—যাহাতে কোনরূপে বুঝিতে না পারা যায় যে,—দুইটী পোষাক পরা হইয়াছে। উপরকার পোষাক, মাত্র দুইটী তিনটী কাসের সাহায্যে আঁটা থাকিবে,—এবং পোষাকের সহিত দুটী তিনটী লুখা “তার” বাধিয়া

উইংসের ধারে একজন তাহা ধরিয়া থাকিবেন। ইহাতে অভিনেতা ইচ্ছামত দুই চারি পদ চলাকেরা করিতে পারিবেন,—(কিন্তু অধিক নয়)—এবং তাহাও অতি সাবধানে। যথাসময়ে অভিনেতা কৌশল-পূর্বক দর্শকবৃন্দের অজ্ঞাতসারে উপরের পোষাক আঁটিবার কঁাসগুলি খুলিয়া ফেলিবেন ;—ঠিক সেই সময় উইংসের দুই পার্শ্বের এবং ফুটলাইটের আলোকগুলি নির্বাপিত করিয়া—নিমেষের মধ্যে উইংসের পার্শ্ব হইতে উপরোক্ত “তারের” সাহায্যে পোষাকটা ভিতর দিকে টানিয়া লইবেন। যে রঙ্গমঞ্চে ইলেক্ট্রিক আলো জ্বালাইবার সরঞ্জাম আছে—সেস্থলে তৎক্ষণাৎ সমস্ত রঙ্গমঞ্চ অন্ধকারময় করিয়া—আবার তৎক্ষণাৎ আলোকিত করা যাইতে পারে। কিন্তু যেস্থলে ইলেক্ট্রিক আলো নাই—সেস্থানে বেশ-পরিবর্তনের পর খুব ভাড়াভাড়া আলো জ্বালাইবার ব্যবস্থা করিতে হইবে। অন্ততঃ বেশ-পরিবর্তনের অব্যবহিত পরেই—“সাজ-ঘর” হইতে চারি পাঁচজন লোক আলো লইয়া উইংসের ধারে আসিয়া রঙ্গমঞ্চ পুনরায় আলোকিত করিবেন। তাহার পর—ক্রমে ক্রমে “ফুটলাইট” “উইংস-লাইট” জ্বালান’ হইলে—তাঁহারা সে আলো লইয়া যাইবেন। এমন অনেক পোষাক আছে—যাহার দুটা একটা কঁাস খুলিয়া দিলেই—সমস্ত পোষাক বদল হইয়া যায়। কিন্তু তাহা হইলেও রঙ্গমঞ্চ অকস্মাৎ অন্ধকারময় এবং পুনরালোকিত করিবার ব্যবস্থা করিয়া রাখিতে হইবে।

অলঙ্কার জীলোকের সাজ-সজ্জার প্রধান অঙ্গ। সুতরাং বহুমূল্য পোষাক-পরিচ্ছদ পরিধান করিয়া—অলঙ্কার না পরিলে জী-সজ্জা অসম্পূর্ণ হইল। সকল সম্প্রদায়ের জী-চরিত্র অভিনয়ের জন্য কতকগুলি “বুটা” অলঙ্কার (মুক্তার এবং গিল্টির গহনা) সংগ্রহ করিয়া

রাখা আবশ্যক। অভিনয়ের পূর্বে পিতল বা গিণ্টির গহনার “সুট্‌গুলি” রং করিয়া অভিনয়-রাত্রে ব্যবহার করিলে—ঠিক সোণার গহনার মত দেখাইবে। ঝুটা যুক্তার গহনাগুলি শক্ত সূতায় গাঁথাইয়া রাখিলে—অভিনয়কালে ছিঁড়িয়া নষ্ট হইবার সম্ভাবনা থাকে না। কোন কোন অভিনেতা বাহাছুরী করিয়া আপনার বাটী হইতে বহুমূল্য স্বর্ণালঙ্কার আনিয়া অভিনয়ে ব্যবহার করিয়া থাকেন। আমার মতে—এ কার্য্য আদৌ বুদ্ধিমত্তার পরিচায়ক নহে। ব্যস্ততা এবং অসাবধানতাবশতঃ হয় ত’ একখানি গহনা কোথায় খুলিয়া রাখা হইবে, সেই অবসরে তাহা “চোরের” করতলগত হইলে—আর ফিরিয়া পাইবার সম্ভাবনা থাকিবে কি? সম্প্রদায়ের সভ্যগণ ব্যতীত অভিনয়-রাত্রে অনেক বাজে লোক সাজ-বরে প্রবেশ করিয়া থাকে। কাহার মনে কি আছে—কে বলিতে পারে? “বাবু বেশধারী” অনেক চোরও স্বকার্য্য-সাধনের জন্য বহুলোকের সমাগমস্থানে উপস্থিত থাকে। অতএব অভিনয়-রাত্রে অভিনেতৃগণের “সোণার বোতাম”,—“আংটি”—“ঘড়ী”—“চেইন”—“ভাল জুতা” পরিধান করিয়া অভিনয় করিতে যাওয়া কর্তব্য নয়। শুধু তাহাই নয়,—সম্প্রদায়স্থ কোনও অভিনেতার পূর্ব্বোক্ত কোনও মূল্যবান অলঙ্কার অথবা ব্যবহার্য্য সৌখীন দ্রব্য যত্বপি চুরী যায়,—তাহা লইলে সম্প্রদায়ের ইহাতে ভয়ানক দুর্নাম। অভিনয়ে যখন অকৃত্রিম কিছুই নাই—সকলই কৃত্রিম,—কিছুই “আসল” নয়—সকলই “নকল”,—তখন পোষাক-পরিচ্ছদ—অলঙ্কারাদি “কৃত্রিম” ও “নকল” দিলেই নিরাপদ হয় না কি?

থিয়েটার বা যাত্রায় “টেবিল-হারমোনিয়ম” না থাকিলে—কিছুতেই গানের সুবিধা হয় না। টেবিল হারমোনিয়মে সুর যত জোর হইবে,—রঙ্গমঞ্চে গায়কের তত গাহিবার সুবিধা। অনেক স্থলে হারমো-

নিয়মের সুরের সাহায্যে “বেসুরো” গলা—সুরে গাহিয়া থাকে। এস্থলে “হারমোনিয়ম-বাদক” যত “পাকা লোক” ( Expert ) হইবে—গান ততই ভাল হইবে। বিশেষতঃ রঙ্গমঞ্চে গানের সঙ্গে খুব “পাকা লোক” হারমোনিয়ম না বাজাইলে—গান কোন মতেই ভাল হইতে পারে না। যিনি মহলায় গানের সহিত হারমোনিয়ম বাজ্ঞ অভ্যাস করিবেন, কেবল তিনিই অভিনয়-রাগ্রে হারমোনিয়ম বাজাইবেন; তাহা না হইলে—গায়কের অত্যন্ত অসুবিধা হইবে। হয়ত’ রঙ্গমঞ্চে গান “বেসুরো” হইয়া বাইবে।

হারমোনিয়ম-বাদক রঙ্গমঞ্চের ভিতরে গেট্-উইংস্ এবং প্রথম নম্বর উইংসের মধ্যস্থলে বসিবেন। হারমোনিয়ম-বাদক ও গায়ক উভয়েই যদি “পাকা-লোক” হন—তাহা হইলে কোনও ভাবনা নাই; কিন্তু ইহাদের মধ্যে গায়কের যদি রঙ্গমঞ্চে গান করা অভ্যাস না থাকে—এবং তিনি যদি “পাকা গাইয়ে” না হন—তাহা হইলে রঙ্গমঞ্চে গান গাহিবার সময় তাঁহার অবস্থা বড়ই বিপন্ন হইয়া পড়ে।

প্রথমতঃ, সুরে গান ধরিবার সময় তাঁহার কেমন ধাঁধা লাগিয়া যায়; হয়ত’ তিনি মহলায় “এফ্” সুরে গান অভ্যাস করিয়াছেন,—রঙ্গমঞ্চে দাঁড়াইয়া—দর্শকবৃন্দকে দেখিয়া—কেমন একটা দুর্বলতা ( Nervousness ) আসিয়া পড়িল,—ভয়ে মুখ শুকাইয়া গেল,—বুকের ভিতর ধড়াস্ ধড়াস্ করিতে লাগিল; মহলায় অত্যন্ত “এফ্” সুর যেন তখন খুব “নীচু” বোধ হইল; প্রাণের দায়ে গলার আওয়াজ বাহির করিয়া তিনি একেবারে “এফ্” সুরের পঞ্চমে “চড়ায়” গান ধরিয়া ফেলিলেন। সৰ্ব্বনাশ! এক লাইন গান গাহিয়া আর গলা উঠে না। সূতরাং সেইখানেই গান মাটি হইয়া গেল। কেহ বা ঐরূপ ভয়ে এবং nervous



গ্রন্থকার প্রণীত “দেশের ডাক” নাটকে “পরেষ্ঠাকুরে”র ভূমিকায়—  
উদীয়মান নট শ্রীগণেশ গোস্বামী এবং “জমিদার অদ্ভুতকুমারের  
ভূমিকায়—শ্রীবজেন্দ্র সরকার।



হইয়া অভ্যস্ত সুরের এমন নীচু “পরদায়” গান ধরিয়া বসিলেন—  
 যে, দর্শকেরাও কেহই তাঁহার গান শুনিতে পাইলেন না। সেইজন্য  
 বলিতেছিলাম—মহলায় গান অভ্যাস খুব বেশী রকম হওয়া উচিত।  
 গায়কের রঙ্গমঞ্চে একরূপ স্থানে দাঁড়ান কর্তব্য—যাহাতে হারমোনিয়ম-  
 বাদকের সহিত তাঁহার “চোখোচোখি” হয়। ইহাতে হারমোনিয়ম-  
 বাদকেরই বিশেষ সুবিধা। রঙ্গমঞ্চে সচরাচর টেবিল-হারমোনিয়মের  
 জোর আওয়াজে বাদক সকল সময় ঠিক বুঝিতে পারেন না,—গায়ক  
 রঙ্গমঞ্চে কোন্ লাইন্ গাহিতেছেন ; সুতরাং গায়ক ও বাদক দুইজনে  
 দুই পথে চলিতে আরম্ভ করিলে গান বেশুরো হইয়া পড়ে। হারমো-  
 নিয়ম-বাদক—বাজাইবার সময় এইটুকু অবশ্য মনে রাখিবেন যে, গায়ককে  
 সাহায্য করিবার জন্য তাঁহার হারমোনিয়ম বাজানো,—নিজের কেরামতি  
 দেখাইবার জন্য নহে। সুতরাং গায়কের ঠিক সঙ্গে সঙ্গে মিলাইয়া  
 যাওয়াই তাঁহার কার্য্য। তবে গায়ক যদি বিপথে যাইয়া পড়েন—তখন  
 বাদকের উচিত কোনও রকমে জোরে সুর দিয়া—‘হয়ত’ বা ‘নিজে ভিতর  
 হইতে এক লাইন্ সেই সঙ্গে গাহিয়া তাঁহাকে ঠিক সুরে আনিয়া ছাড়িয়া  
 দেওয়া। হারমোনিয়ম-বাদক গান আরম্ভের কিছুক্ষণ পূর্বে হারমো-  
 নিয়ম লইয়া প্রস্তুত হইয়া বসিয়া থাকিবেন এবং এইরূপ বন্দোবস্ত করিয়া  
 রাখিবেন যেন বাজের সময় তাঁহার আশে-পাশে বা সন্মুখে কোনও ব্যক্তি  
 আসিয়া না দাঁড়ায় অথবা কোন রকম গোলমাল না করে। গান  
 আরম্ভের সময়—আগে হারমোনিয়ম-বাদক গানের প্রথম লাইন দুইবার  
 বাজাইলে পর—গায়ক রঙ্গমঞ্চে গান ধরিবেন। গায়ক যেন তৎপূর্বে  
 কোনমতে গান না ধরেন। সেখানে গানের খুব চড়া পর্দা আছে—  
 হারমোনিয়ম-বাদক সময় বুঝিয়া ঠিক সেই স্থানে জোরে “কর্ড্”  
 ( Chord ) দিয়া বাজাইবেন—এবং যদি একরূপ হয় যে, সেই চড়া পর্দায়

গায়ক সরলভাবে গলা তুলিতে পারেন না—অথবা সেই পর্দায় গলা তুলিতে গেলে—গায়কের কণ্ঠস্বর বিকৃত হইয়া পড়ে,—সে ক্ষেত্রে ভিতর হইতে সঙ্গীত-শিক্ষক একটু “মুন্সিয়ানা” করিয়া—সেই চড়া পর্দায় নিজে এমনভাবে গাহিয়া ছাড়িয়া দিবেন—যাহাতে কোনমতে গানের মাধুর্য্য টুকু নষ্ট না হইয়া যায়—এবং দর্শকবৃন্দ সহজে না ধরিতে পারেন। ভিতর হইতে এইরূপ সাহায্য-প্রাপ্তির সময়—রঙ্গক্ষেত্রে গায়ক যেন একেবারে হাল ছাড়িয়া না দেন। তিনিও সেই সঙ্গে আস্তে আস্তে সেই পর্দাটুকু গাইতে থাকিবেন—অন্ততঃ সেই স্থানের কথাগুলি উচ্চারণ করিবেন। গায়ক অন্তমনে গান গাহিতে গাহিতে যদি হারমোনিয়ম-বাদকের দৃষ্টির অন্তরালে গিয়া পড়েন এবং হারমোনিয়ম-বাদক যদি বুঝিতে অথবা শুনিতে না পান—গায়ক কোন্ লাইন গাহিতেছেন,—সে-ক্ষেত্রে সঙ্গীত-শিক্ষক অথবা সম্প্রদায়স্থ কোনও সঙ্গীতকুশল ব্যক্তি হারমোনিয়ম-বাদকের নিকটে পাড়াইয়া রঙ্গক্ষেত্রে গায়ক যেরূপ যে লাইন গাহিতেছেন—ঠিক সেইরূপ ভাবে শুন্ শুন্ করিয়া সেই গানটির সেই লাইন গাহিয়া হারমোনিয়ম-বাদককে শুনাইবেন। তাহা হইলে গানের সহিত বাজনার কোনও তফাৎ হইবে না। মহলার সময়ে “গায়ক” ও হারমোনিয়ম-বাদক যত্নপূর্ব্বক “উঠাইয়া” লইবেন,—গানের কোন্ লাইন কয়বার গাওয়া হইবে এবং গানের “ধরুতা” কোন্ সুরের কোন্ পর্দায়।

সুপ্রসিদ্ধ সুরশিল্পী বঙ্কিমর ত্রীমুক্ত সুপেক্ষনাথ মজুমদার “অভিনয়-শিক্ষা” পুস্তকের জগৎ ‘নাট্যাভিনয়ে যন্ত্র-সঙ্গীতের স্থান’ নামক যে প্রবন্ধ লিখিয়াছেন তাহা এইখানে তুলিয়া দিলাম :—

সমস্ত প্রকৃতি সুরে বাঁধা। দিবারাত্র কোন সময়েই বিশ্বপ্রকৃতির



সুর-ঝঙ্কারের বিরাম নেই। ভোরের আলো ফুটে ওঠার পূর্বে হ'তেই পাখীর কাকলিতে আকাশ ভ'রে ওঠে, সারাদিন সে সুরের ক্লাস্তি নেই, দিবার সকল সময়েই সেই সুর আরও নানারূপ সুরের সঙ্গে মিশে শুধু সুর-বৈচিত্র্যের মালা গাঁথে চ'লেছে। রাত্রির অন্ধকারের বুকে ঝিল্লীর অশ্রান্ত বৃহৎ-গুঞ্জনেরই বা শেষ কোথায় ?

মানুষ তা'র মনোভাব প্রকাশ করে শব্দে, আর প্রকৃতি তা'র মনের কথা জানায় সুরে। মানুষ যা' কিছু উপাদান সংগ্রহ ক'রে নিজেকে গ'ড়ে তোলে, তা' প্রকৃতি থেকেই সে পেতে অভ্যস্ত, সেইজন্য প্রকৃতির বুকে সে একটা সংস্কারের বশে ছুটে যেতে চায়। মার্কসেল পাখরের চক্ মেলানো বাড়ীর মধ্যেও সে ছুটো ফুলের গাছ কিনে রেখে দেয়। এর কারণ অমুসন্ধান ক'রলেই বোঝা যায় যে প্রকৃতিকে সে কোনমতে ছেড়ে যেতে চায় না। সেইজন্য প্রকৃতির মধ্যে যে সুর-ধারা অবিচ্ছিন্ন-ভাবে ব'য়ে চলেছে, সে সুরে অবগাহন ক'রে সে তৃপ্তিলাভের আশা করে। বাইরে হয়তো সে সব সময় তা' প্রকাশ করার আবশ্যকতা উপলব্ধি করে না কিন্তু তার অবচেতনতার মধ্যে (Sub-Conscious mind-এ) একটা সুরেরই অভাব থেকে যায়। ঝরণার কলধ্বনি, সাগরের গর্জন, বৃক্ষপত্রের মর্ম্মরধ্বনি সব কিছুর মধ্যে সুরের যে একটা আবেদন আছে সেই আবেদনে মানুষের মন তাই সাড়া না দিয়ে পারে না। মনের সেই চাহিদা সুরের দ্বারা পরিপূর্ণতা লাভ করে।

প্রকৃতির সুরের সঙ্গে যদি মানুষের কণ্ঠের সুর ঠিক মিশতে পারে, যদি পারিপার্শ্বিকতার ধারাকে অক্ষুণ্ণ রেখে কেউ মধুর সুরে গান গায়, তা' হ'লে সে জিনিষ মানুষের অন্তর্নিহিত ভাবকে পর্যাপ্ত আন্দোলিত ক'রে তুলবে। আমরা যখন মিষ্ট কথা বলি তখন মানুষের খুব ভাল লাগে কিন্তু কথা যতই মিষ্টি হ'ক না কেন তার একটা শেষ বা ছেদ

আছে, কিন্তু গানের সুরের কোথাও ধামবার অবকাশ নেই, সুর শেষ হ'য়ে যায় কিন্তু তার রেশটা যেন কিছুতেই মিলিয়ে যায় না। মানব অন্তরের অতি সূক্ষ্ম অনুভূতিকে তা' স্পর্শ করে ব'লেই সুরের মূল্য কথার চেয়ে বেশী।

কিন্তু এই সুরের ছন্দ কেটে যায় তখনই, যখন তার মধ্যে কেউ বেশুরো ভাবের আমদানী করে—কণ্ঠের দ্বারাই হ'ক কিম্বা কার্যের দ্বারাই হ'ক। পারিপার্শ্বিকতার বিকৃতি বা অসামঞ্জস্য সুরকে ব্যাহত করে। শ্রুতানে যে ভাবের গান বা সুর মানুষের মনকে স্পর্শ করে, বাসর-ঘরে সেই গানই একটা কোতুকের সৃষ্টি ক'রতে পারে। পারিপার্শ্বিকতা ও সুর যেন নবদম্পতীর গাঁটছড়ার মত অক্ষয়-মিলন-গ্রন্থীতে আবদ্ধ। আমাদের প্রাচীন সুরস্রষ্টারা এই কথাটা খুব ভাল ক'রে বুঝতেন ব'লেই তাঁরা প্রত্যেক সুরের প্রকাশ কোন্ কোন্ সময় হওয়া উচিত তা' নির্দিষ্ট ক'রে দিয়ে গেছেন। তার কারণ তাঁরা বুঝতেন যে কোন সময় মানুষের মন কি সুর চায়। নাটকের মধ্যেও এই সুরের যে কতখানি প্রয়োজনীয়তা আছে এইবার সেই নিয়ে আলোচনা ক'রবো।

আমাদের দেশে আজ পঞ্চাশ বছরের ওপর প্রকাশ্য রঙ্গালয়ে নিয়মিতভাবে অভিনয় সুরু হ'য়েছে অথচ এই সুরের প্রত্যক্ষ ও পরোক্ষ আবেদন যে দর্শকের মনকে কতখানি স্পর্শ ক'রতে পারে তাই নিয়ে কেউ এখনও পর্য্যাপ্ত যে বিশেষ মস্তিষ্ক পরিচালনা করেন না কেন তাই ভেবে বিস্মিত হই। নাটকীয় রসকে ঘনীভূত ক'রতে Inideutel muil বা নাট্য-যন্ত্র-সঙ্গীত যে কতখানি সহায়তা করে তা যাদের পাশ্চাত্য নাটক দেখবার সুযোগ হ'য়েছে, কিম্বা সুহৃদর শিশিরকুমার ভাট্টা প্রযোজিত “সীতা” যারা দেখে এসেছেন তাঁরা বুঝতে পারবেন। যখন শিশিরকুমার “সীতার” রিহাসেল আরম্ভ ক'রলেন তখন তাঁর অভিনয় ও শিক্ষাদান

নিখুঁত হ'লেও একটা জিনিষের অভাব তখন বোধ কর্ছিলাম। মনে হ'চ্ছিল সব জিনিষটাই সুরে বাঁধা হ'য়েছে বটে কিন্তু কোথায় যেন একটা তার ঠিক বাঁধা হয়নি—কি যেন একটা শূন্যতা কোথায় র'য়ে গিয়েছে। তখনই মনে হ'ল যন্ত্র-সঙ্গীতের সাহায্যে সেই অপরিপূর্ণতার অভাব হয়তো দূর হ'তে পারে—হ'লও তাই। অভিনয়ের বিচ্ছিন্ন অংশগুলি যেন বাঁশীর সুরে বাঁধা পড়লো। নাট্যকলা-রসিক মাত্রেই তার প্রাশংসা ক'রতে বাধ্য হ'য়েছিলেন। সমস্ত অভিনয়টি মাত্র যন্ত্রসঙ্গীতে একটা পরিপূর্ণতা লাভ ক'রলে। বহু দৃষ্টে তখন যন্ত্র-সঙ্গীতের ব্যবস্থা করা হ'ল। শিশিরকুমারের নিজের অভিনয়ও যেন আরও সজীব হ'য়ে উঠলো। একটি দৃষ্টের কথা এখানে দৃষ্টান্ত-স্বরূপ উল্লেখ কর্ছি। সীতার বিরহে রামের হৃদয় যখন একটা বিরাত শূন্যতায় ভ'রে উঠেছে, সেই সময় চতুর্দশ বর্ষ পরে বালক লবের সঙ্গে তাঁর প্রথম সাক্ষাৎ। সঙ্ক্যার জ্ঞান আলোকে অযোধ্যার প্রাসাদ তখন জ্ঞানভর হ'য়ে উঠেছে, দূরে বাঁশীর অস্পষ্ট করুণ-মুর্ছনায় যেন কার বিরহ-ব্যথা ঝরে প'ড়ছে... এমনিই এক বিষাদের সময়ে বিনাদোষে নির্কাসিতা মাতার বিচার প্রার্থনা ক'রতে ছুটে এল ভিখারী রাজপুত্র লব তার পিতার কাছে। পিতাকে দেখেই তার অভিমান হ'ল, কোন কথা না শুনে পিতার সকাভর আহ্বান উপেক্ষা ক'রে সে যখন ছুটে চলে গেল তখন অন্ধকার গাঢ়তর হ'য়ে উঠেছে। সে সময় সকলের মুক্ অভিব্যক্তি যন্ত্র-সঙ্গীতের সাহায্যে যেন মুর্ত্ত হ'য়ে উঠলো। অযোধ্যার প্রাসাদ-সোপানে মুর্ছিত নিষ্পন্দ রামের স করুণ মনোবেদনা তখন বাঁশীর সুরের ভেতর দিয়ে শুধু সেই প্রাসাদের দ্বারে দ্বারে গিয়ে কেঁদে ওঠেনি প্রত্যেক দর্শকের অন্তর-দ্বারে জুড়িয়ে প'ড়ে তাঁদের প্রাণকেও কাঁদিয়ে তুলেছিল। যে বেদনা কথার মধ্য দিয়ে সম্পূর্ণভাবে প্রকাশিত হ'ত না সেই বেদনা

সুরের মধ্য দিয়ে আত্মপ্রকাশ ক'রলে। এইখানেই যন্ত্র-সঙ্গীতের প্রয়োজনীয়তা যে কতখানি তা' নাট্যরসিকেরা বিবেচনা ক'রে দেখবেন। যন্ত্র-সঙ্গীত অভিনয়কে আচ্ছন্ন করে না, সে অভিনয়ের বিকাশের পথে সাহায্য করে।

অভিনয়ের সময় মাঝে মাঝে অতি বৃহৎ যন্ত্র-সঙ্গীত নাটকের প্রাণকে লীলায়িত ভাবে প্রকাশ ক'রে থাকে, কিন্তু যিনি নাটকের ভাবকে সুরের সাহায্যে কুটিয়ে তোলবার চেষ্টা করবেন তিনি আগে সেই নাটকের ভাব কি, কি সে প্রকাশ ক'রতে চায় তা সম্পূর্ণ উপলব্ধি ক'রবেন। ধীর, ক্রম, হান্তরসের পার্থক্যের সঙ্গে সঙ্গে সুরের পার্থক্য না হ'তে থাকলে বা সেই ভাবের সুর না হ'লে সব জিনিষটাই ব্যর্থতায় পর্যাবসিত হবে। যেখানে সেখানে মনোমত যা হোক কিছু বাজালেই চলে না। সবাক্ চিত্রে, রঙ্গালয়ে, বেতারে, সর্বত্রই এই এক নিয়ম এবং আর একটি সকলের বড় দরকারী এই—সুরের মধ্যে দরদ দেওয়া—যে সুরে দরদ নেই সে সুর নিশ্চয় ব্যর্থ, অশ্রোতব্য।

অনেকে বাংলা নাটকে বা সবাক্-চিত্রে মাঝে মাঝে পাশ্চাত্য-সুর-সংযোজনা ক'রে কুতিত্ব প্রদর্শন ক'রতে যান কিন্তু তা' অনেকেরই ভাল লাগে না এটা খুবই স্বাভাবিক, কারণ ও-দেশের সঙ্গীতের সঙ্গে এদেশের সঙ্গীতের যথেষ্ট পার্থক্য আছে। কোন্টা ভাল বা খারাপ তার তুলনা অবশ্য করতে চাই না তবে এটা ঠিক যাহুকের শ্রবণেন্দ্রিয়ের একটা সংস্কার আছে—সেই সংস্কার বিরোধী কোন সুরকে সে প্রাণের সঙ্গে গ্রহণ ক'রতে পারে না।

তারপর মনে করুন যেখানকার যে জিনিষ সেখানে সেই জিনিষের স্ফুটন ঘটলে তার রসবিচ্যুতি ঘটান সম্ভাবনা পদে পদে। চৈতন্য-লীলা অভিনয়ে কীর্তনের সুরের পরিবর্তে যদি বিলিতি ব্যাণ্ড বাজনা

দেন, তা হ'লে সেটা শুধু রসভঙ্গ করবে না রসনীতিকে নিতান্ত অকরুণের মত বিস্ময় ক'রে তুলবে ; গায়ের পথে বাঁশের বাঁশী যতটা প্রাণস্পর্শী হবে গিয়ানোর টুং-টাং-এ তার শতাংশের একাংশও হবে না। পারিপার্শ্বিকতাকে বা যে দেশের যা যে সময়ের যে ভাব হওয়া উচিত তা' বিশেষ বিচার ক'রে যে সঙ্গীতে সুর নির্বাচিত ক'রবেন তিনিই প্রকৃত রসস্রষ্টা হিসাবে নাট্য-কলামোদী যাত্রেরই আলীর্বাদ-ভাজন হবেন।

বাংলাদেশের প্রত্যেক অভিনয়ের প্রযোজককে অভিনয়ে যত্ন-সঙ্গীতের যে কতখানি দাবী আছে তা' বিচার ক'রে দেখবার জন্য অনুরোধ জানাচ্ছি। বজ্রবর শ্রীভূপেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় নাট্যকার ও সৌধিন নট হিসাবে যথেষ্ট সার্থকতা লাভ ক'রেছেন এবং অভিনয়কে তিনি সত্যকারের দরদ দিয়ে ভালবাসেন। তাঁর প্রচেষ্টায় এ দিকেও রঙ্গালয় কর্তৃপক্ষের দৃষ্টি আকর্ষিত হবে ব'লে আমি বোধ হয় আশা ক'রতে পারি।

রঙ্গমঞ্চে অভিনেতা অভিনেত্রীর সূচোয়ারা সর্বপ্রায়ে প্রয়োজন।

শুধু রঙ্গমঞ্চে কেন,—বাস্তব-জগতে সূচোয়ারার  
রঙ্গমঞ্চে প্রবেশ-রূপে কোথায় না আবশ্যিক ? কথায় বলে—

“Appearance is the best recommendation !” চাঁদমুখের সর্বত্র জয় ! লোকে আগে চেহারা দেখিবে—তারপর গুণের বিচার করিবে। এখন কথা হইতেছে—রূপে-গুণে সমভাবে সুন্দর ও মনোহর,—এ রকম কি সকল সময় সর্বত্র ঘটিয়া থাকে ? তাহা হইলে বিশেষ রকম হিসাব করিয়া দেখিতে হইবে,—কতটা রূপে কতটা গুণ অথবা কতটা গুণে কতটা রূপ নিশ্চয়ই আবশ্যিক ! আমার মতে,—দশ আনা রূপে—ছ' আনা গুণ বেশ চলিয়া যায় ! অথবা বারো আনা রূপে চারি আনা গুণ নিতান্ত মন্দ হয় না ! কিন্তু চারি আনা রূপে বারো আনা গুণ কিছুতেই

চলিবে না—বিশেষতঃ স্ত্রী-চরিত্র অভিনয়ে। “গুলিসেবনকারী” বুঝকাঠকে “ভীম” সাজাইয়া আসরে অবতীর্ণ করাইলে—দর্শকবৃন্দ তাঁহাকে প্রহার করিয়া বিদায় করিবেন। নাসিকাবিহীন বা গজদন্তবিশিষ্ট ব্যক্তিকে “উরুশী” কিবা “চিত্রাঙ্গদা” “দময়ন্তী” সাজাইলে দর্শকবৃন্দ রাগে তৎক্ষণাৎ চক্ষু মুদ্রিয়া চলিয়া যাইবেন। ছ’ আনা চেহারা এবং দশ আনা গুণেও লোককে সন্তুষ্ট করিতে পারা যায়। কিন্তু গুণ একেবারে এক আনাও নয়—অথচ চেহারা ষোল আনা,—দর্শকবৃন্দ বড় অধিকক্ষণ বরদাস্ত করিবেন না। রূপ বা ব্যাধিগ্রস্ত হইয়া রঙ্গমঞ্চে অভিনয় করিতে অবতীর্ণ না হইলেই ভাল হয়। তবে—Necessity has no law ! কার্য্যগতিকে অসম্ভবকে সময় সময় সম্ভব করিয়া লইতে হয়।

নটগুরু গিরিচন্দ্র বলিয়াছেন—“অভিনেতার অভিনয়োপযোগী আকার স্বভাব-প্রদত্ত। উপস্থাসে নায়ক-বর্ণনায় দেখা যায়,—নায়ক অঙ্গসৌষ্ঠববিশিষ্ট, অনেক সময়েই দীর্ঘাকার, প্রশস্ত ললাট, উজ্জ্বল চক্ষু, দৃঢ়প্রতিজ্ঞা-ব্যাঞ্জক, পীন বাহু, বিশাল বক্ষ—ইত্যাদি। উপস্থাস-বর্ণিত নায়কের কণ্ঠস্বর পুরুষোচিত মিষ্ট হইলেই চলে, কিন্তু উপস্থাসের নায়ক রঙ্গমঞ্চে আসিয়া উচ্চকণ্ঠ না হইলে চলিবেই না। উপস্থাসের নায়কেরও বীরকণ্ঠের আবশ্যক,—কিন্তু শুধু বীরকণ্ঠ হওয়া রঙ্গমঞ্জের নায়কের পক্ষে যথেষ্ট নহে। কারণ, নিম্নকণ্ঠে পরামর্শ—দূর শ্রোতৃবর্গকে শুনাইতে হইবে, উচ্চকণ্ঠে সৈন্তকে উৎসাহপ্রদান ব্যতীত নায়িকার সহিত নায়কের বৃহৎ প্রেম-কথা শুনিতেও দর্শক উপস্থিত থাকেন। রং, পরচুল প্রভৃতির সাহায্য অভিনেতা পান বটে,—কিন্তু “কাঠামোঠা” এক রকম উপযোগী না থাকিলে স্ননিপুণ বহুরূপীর শিল্পেও তাঁহার নায়কত্বের অধিকার হইবে না।”

অভিনয়কালে মধ্যে মধ্যে অভিনেতাকে দুই-এক ছত্র স্বগত উক্তি





সুপ্রসিদ্ধ অবৈতনিক অভিনেতা ভাগলপুর-নিবাসী—শ্রীধীরেন্দ্রনাথ মুখোপাধ্যায়

“সাজাহান” নাটকে সাজাহানের ভূমিকায়।

বেহার অঞ্চলে উচ্চ শ্রেণীর অভিনেতা বলিয়া ইনি প্রসিদ্ধ।



করিতে হয়। এই স্বগত উক্তি আর কিছুই নয়, ঘটনাকালে কোন চরিত্রের

রক্তমঞ্চে

স্বগত উক্তি

মনোগত ভাব দর্শকবৃন্দকে বাক্যের দ্বারা  
বুঝাইয়া দেওয়া। নাট্য-সময়ে মুখে না প্রকাশ  
করিলে প্রাণের কথা অথবা আন্তরিক অভি

প্রায় 'ত' ব্যক্ত করিবার উপায় নাই। এরূপ স্থলে দুই-চারিজন  
অভিনেতা রক্তমঞ্চে উপস্থিত থাকিলে স্বগত উক্তির সময় অভিনেতা যেন  
কোনও প্রকারেই অজ-চালনা না করেন। কারণ, বাস্তব-জগতে  
লোকের সম্মুখে উপস্থিত থাকিয়া মনে মনে মতলব আঁটিবার সময় অথবা  
মনোগত ভাবের স্রোতে পড়িয়া যদি হাত-পা-মাথা চালাইতে থাকেন,—  
তাহা হইলে তাঁহাকে লোকে পাগল বলিয়া তৎক্ষণাৎ সাব্যস্ত করিবে।  
সুতরাং খুব সাবধানে—স্বগত উক্তি করাই উচিত। তবে যে স্থলে  
অভিনেতাকে রক্তমঞ্চে একা বাহির হইয়া স্বগত উক্তি (Soliloquy)  
করিতে হয়,—সে ক্ষেত্রে হাত-পা-মাথা নাড়িয়া বক্তৃতা করিলে কোনও  
ক্ষতি নাই! এমন অনেক নাটক আছে—যাহাতে অভিনেতাকে একা  
প্রায় দুই পৃষ্ঠা এইরূপ স্বগত উক্তি (Soliloquy) করিতে হয়। অনেক  
বলেন,—এইরূপ লম্বা বক্তৃতায় দর্শকবৃন্দের ধৈর্য্যচ্যুতি হইবার সম্ভাবনা।  
কিন্তু ইহা সম্পূর্ণ ভ্রম। বলিতে জানিলে,—ভাল করিয়া আবৃত্তি করিতে  
পারিলে—বোধ হয় অর্ধ ঘণ্টা দর্শককে মুগ্ধ করিয়া রাখিতে পারা যায়।  
বক্তৃতায় যিনি দর্শককে মুগ্ধ করিতে না পারেন,—যাহার বক্তৃতার সময়  
দর্শকবৃন্দ অল্প মনে আপনাদিগের মধ্যে গল্প করিতে থাকেন,—অথবা  
রহস্য-বিজ্ঞপ করেন, তিনি আবার অভিনেতা কিসের? তাঁহার রক্তমঞ্চে  
অবতীর্ণ না হওয়াই ভাল। স্বগত উক্তি (Soliloquy acting) করিবার  
সময় এইটুকু মনে রাখিতে হইবে যে, প্রত্যেক দর্শককেই সম্বোধন করিয়া  
বক্তব্য বলা হইতেছে। সুদূর গ্যালারী হইতে ক্রক্ট, টেল, বক্স-ইত্যাদি

সকল আসনের দর্শকবৃন্দের প্রতি মধ্যে মধ্যে দৃষ্টিপাত করিয়া—তঁাহাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করিয়া বলিতে পারিলে—সহস্র সহস্র দর্শকবৃন্দ নিশ্চয়ই স্থির হইয়া ( with dead silence ) বক্তৃতা শুনিতে বাধ্য হইবেন। সে সময় যদি দর্শকবৃন্দের মধ্যে কোনও স্থানে দুই-একজন অশ্রমনস্ত হইয়া গল্প করিতেছেন কিম্বা আলাপ-পরিচয় করিতেছেন দেখা যায় অভিনেতার কর্তব্য—তৎক্ষণাৎ সেইদিকে স্থির দৃষ্টি রাখিয়া দুই-চারি ছত্র বলিয়া যাওয়া। তাহা হইলে সেইদিকের দর্শকবৃন্দ ( যঁাহারা কথাবার্তা কহিতেছেন ) অমনি স্থির হইয়া অভিনেতার বক্তব্যে কর্ণপাত করিতে বাধ্য হইবেন।

অনেকের ধারণা—“তোৎলার ভূমিকা অভিনয় করিতে হইলে প্রতি কথার আগ্রহের পাঁচ-সাত বার বলিলেই বুঝি “তোৎলার” অভিনয় ঠিক করা হইল। “তুমি কোথা যাচ্ছ ?” এই কথাটি কেবল—“তু—তু—তু—তু—তু—মি কো—  
**ভূমিকা অভিনয়ে**  
**কতকগুলি**  
**বিশেষ দোষ**  
 কো—কো—কো—কো—থা—থা—থা যা—  
 যা—যা—চ্ছ”——এই ভাবে উচ্চারণ করিলেই

ঠিক তোৎলা বলিয়া দর্শকের কখনই ভ্রম হইবে না। “তোৎলার” কথা কহিবার বেশ একটু রকম আছে—সেগুলি একজন তোৎলার সহিত কথা কহিলে বেশ বুঝিতে পারা যায়। প্রথমতঃ—“তোৎলা” ব্যক্তি কথা আরম্ভেই জিব ভিতর দিকে উল্টাইয়া—দুই চারিবার চোখ মটকাইয়া—“উকি” তুলিয়া কথা শুরু করেন। তাহার পর, গোটা-দুই কথা কহিয়া—বার-কতক ঢোক গিলিয়া—আবার “উকি তুলিয়া” পূর্বোক্ত ভাবে আরও গোটা পাঁচ-সাত কথা এক নিঃশ্বাসে কহিয়া যান। এই ভাবে কথা কহিতে কহিতে মাঝখানে একবার একটা কথা আটক ধাইলে,—যেখানে আটক ধাইল—সেই পদের অন্তস্থিত

“অকার” কিবা “আকারকে” লইয়া বিষম টানাটানি করিতে আরম্ভ করেন। হয়ত’ রাগিয়া বলিবেন,—“আমি সেখানে কেন যাব?” তাড়াতাড়ি চোক গিলিতে গিলিতে “আমি” হইতে “কেন” অবধি বলিয়া শেষে যা—আ—আ—আ—আ—আ—আ—(বাস্—এই তাবৎ চলিতে চলিতে—হঠাৎ ঠোট চাপিয়া)—আ—বো—এইটুকু নাকের ভিতর দিয়া নিঃশ্বাসের সহিত মিশাইয়া বাহির করিয়া দিলেন। তেঁতুল খাইতে খাইতে জিবের শব্দ করিয়া লোকে যেমন চোক গিলিয়া থাকে—কোন কোন তোৎলা কথা কহিতে কহিতে সেইরূপ ভাবে চোক গিলিয়া থাকেন; এবং মধ্যে মধ্যে চক্ষু দুইটা মুদিত করা “তোৎলামোর” একটা প্রধান লক্ষণ।

কেহ কেহ মনে করেন, অভিনয়কালে রঙ্গমঞ্চে খুব হাত-পা ছুঁড়িয়া—টলিতে থাকিলে বেশ “মাতালের” ভূমিকা অভিনয় করা হয়। ইহা ঠিক নয়। প্রকৃত “মাতালের” অত লক্ষ-বক্ষ করিবার শক্তিই থাকিতে পারে না; ওরূপভাবে যাহারা লক্ষ-বক্ষ করে—তাহাদের “পেঁচি-মাতাল” বলে—এবং সে কেবল “বদ্‌ম্যেসি” মাত্র। “মাতালের” পা-ছুটা একস্থানে স্থিরভাবে না থাকিলেও—ঈষৎ টলিবে; মাথাও সামান্য রকম ঘাড়ের উপর নড়িতে থাকিবে,—কথা একটু জড়ানোভাবে হইবে। রঙ্গমঞ্চে “বক্তৃতাকারী” মাতাল এই পর্য্যন্ত হইলেই ভাল হয় না? যেহলে “মাতালকে” অজ্ঞান অচেতন্ত হইয়া পড়িতে হইবে—সেক্ষেত্রে খানিকক্ষণ লাফালাফি করিলে মন্দ হয় না। বিষ-বৃক্ষে নগেন্দ্রনাথ “কুন্দনন্দিনীর” প্রণয়ে আত্মহারা হইয়া সুরাপান করিয়া “মাতাল” হইয়া বলিতেছেন,—‘সব দোষ তোমার! স্বর্ঘ্যমুখী আমার এই সংসার-উদ্‌ঘানে একা তুমি ফুটেই ত’ চান্দিক আলোকিত করে রেখেছিলে,—তবে কেন আবার তার পাশে ঐ শুভ্র কুন্দ-কুসুমের

গাছটা পুঁতেছিলে ? তাই তার রূপে ত' আমায় পাগল ক'রে দিয়েছে !  
আমি স্বর্ঘ্যমুখীকেও ছাড়তে পারি না ; কুন্দনন্দিনীকেও ত্যাগ ক'র্তে  
পারি না ! একাধারে কি দু'জনকে রাখা যায় না ? বাপু !  
প্রভাময়ী উজ্জ্বলা স্বর্ঘ্যমুখী—তার পাশে সতীন ?”—“মাতালের” মুখ  
হইতে এমন কথা বলাইতে হইলে কি নগেন্দ্র দত্তকে “নেশ্যে মাতালের”  
মত হইয়া বলা যুক্তিসঙ্গত ? মোটকথা ভাল অভিনেতা হইতে হইলে  
মানব-চরিত্রের বিশেষ জ্ঞান এবং ‘observation’ থাকা প্রয়োজন ।  
তাহা না হইলে উচ্চ শ্রেণীর অভিনেতা হওয়া চূড়হ ।

কোন কোন “বিদ্যাবাগীশ” অভিনেতা—বক্তৃতা করিবার সময় হ্রস্ব-  
দীর্ঘ উচ্চারণে একটু বিশেষত্ব দেখাইয়া পণ্ডিত্য প্রকাশ করিয়া থাকেন ।  
তাহারা অভিনয়ের দ্বারা চিত্তাকর্ষণ যত করিতে পারুন আর নাই  
পারুন, এইরূপ দু'-একটা বিষয়ে “ওস্তাদী” দেখাইয়া লোকের গাত্রে  
অগ্নি-বর্ষণ করিয়া থাকেন । এ সম্বন্ধে নটগুরু গিরিশচন্দ্রের অভিমত  
উদ্ধৃত করিয়া দিলাম ;—“মহামহোপাধ্যায় পণ্ডিতগণকেও হ্রস্ব-দীর্ঘ  
উচ্চারণে কথা কহিতে প্রায় দেখা যায় না । বরঞ্চ কোন আঘাত  
লাগিলে বৈপরীত্যই দেখা যায় । “দীনহীন”-শব্দটা তখন দীর্ঘ করিয়া  
উচ্চারিত হয় না, “দিন-হিন” এইরূপ হ্রস্বই উচ্চারিত হইয়া থাকে ।  
অভিনয় স্বভাবের ছবি,—এইরূপ দীর্ঘ উচ্চারণে অভিনয় বিসদৃশ হইবে ।  
কবিতায়—“নাচিছে কদম্বমূলে বাজায় মুরলী রে—রাধিকারমণ”—  
ইত্যাদি-রূপ হ্রস্ব-দীর্ঘ উচ্চারণে কেমন সুন্দর হইবে তাহা পাঠক একবার  
পড়িয়া দেখুন । \* \* \* \* \* বাঙ্গালা নাটকে অবশ্য কচিৎ কোনও  
ভূমিকার স্থলবিশেষে স্বরের হ্রস্ব-দীর্ঘ উচ্চারণের চেষ্টা করা যাইতে  
পারে ;—কিন্তু তাই বলিয়া বর্ণে বর্ণে হ্রস্ব-দীর্ঘ লক্ষ্য করিলে  
চলে না ।”

কলিকাতা সহরে শতকরা আশীটা অবৈতনিক সম্প্রদায়-আজকাল সাধারণ রঙ্গমঞ্চ ভাড়া লইয়া অভিনয় করিয়া থাকেন। ইহাতে অভিনয়ের সকল দিকেই সুবিধা এবং খরচ খুবই সামান্য। রঙ্গমঞ্চ কম হইয়া থাকে। শুধু তাহাই নয়,—ইহাতে ভাড়া লইয়া সম্প্রদায়কে অনেক রকম ঝগড়াট পোহাইতে অভিনয় হয় না। ষ্টেজ-বাধা,—দর্শকবৃন্দের বসিবার আসন—ইত্যাদি সকল রকম সুব্যবস্থা সাধারণ রঙ্গমঞ্চে আছে। কেবল দলবল লইয়া—যথাসময়ে রঙ্গমঞ্চে উপস্থিত হওয়া এবং অভিনয় করা—এই দুইটা কার্যে মনোনিবেশ করিলেই অভিনয় সুশৃঙ্খলে সম্পন্ন হইল। সাধারণ রঙ্গমঞ্চে অভিনয় করিতে হইলে রীতিমত টিকিটের ব্যবস্থা করিয়া—প্রবেশ-দ্বারে “কড়া পাহারা” রাখিয়া তবে দর্শকবৃন্দ জমায়েৎ করা কর্তব্য। অবৈতনিক সম্প্রদায়ের কার্যাব্যয় এ সম্বন্ধে যদি বিশেষরকম তত্ত্ব নী করিতে পারেন এবং অভিনয়-রাত্রে সভ্যগণ তাহার কথা যদি আইনের মত না মানিয়া চলেন,—তাহা হইলে সে সম্প্রদায়ের সাধারণ রঙ্গমঞ্চে অভিনয় করিতে না যাওয়াই উচিত। একটা বিপুল জনতা (Unmanageable) করিয়া, কতকগুলি অস্বাভাবিক বালক এবং অসভ্য লোককে দর্শকবৃন্দরূপে Auditorium-এ প্রবেশ করাইয়া,—মারামারি—বিকট চীৎকার—হট্ট-গোলের মধ্যে অভিনয় করিয়া কি সুখ হইবে? প্রায়ই দেখিতে পাওয়া যায়,—যে রঙ্গালয় ভাড়া লইয়া অভিনয় করা হইবে—দর্শকগণের আসনের সংখ্যা সে রঙ্গালয়ে যতগুলি আছে,—অবৈতনিক সম্প্রদায়ের সভ্যগণ তাহার অপেক্ষা দ্বিগুণ টিকিট ছাড়িয়া দর্শকবৃন্দ জুটাইলেন। শুধু তাহাতে যে ভয়ানক গোলমাল হইল—তাহা নয়; নিমন্ত্রিত দর্শকবৃন্দ স্থানাতাবে বিশেষ রুষ্ট হইয়া নিমন্ত্রণকারীকে কটুক্তি করিতে

লাগিলেন,—এবং ঐ অসম্ভব রকম জনতা দেখিয়া “ভাল এবং বুঝদার” অথবা বিজ্ঞ প্রবীণ গণ্যমান্ত দর্শকবৃন্দের দল বিদায় গ্রহণ করিলেন। দ্বিতলে “বক্সে” হয় ত’ এক শত ভক্তলোকের বসিবার স্থান,—সে স্থলে নিমন্ত্রিত হইলেন একশত পঁচাশী জন। ইহাতে বিপদ এই,—হয় ত’ বক্স শুদ্ধ ভাঙ্গিয়া পড়িয়া পাঁচ-সাতশত লোকের ভবনীলা সাজ হইতে পারে। আর তাহা ছাড়া—অভিনয়-রাত্রে সম্প্রদায়ের শুভাকাঙ্ক্ষী বিস্তর লোক আসিয়া উপস্থিত হন। তাঁহারা ভুলেও কখন একদিন সমিতি-গৃহে প্রবেশ করেন নাই,—তাঁহাদের সভ্যশ্রেণীভুক্ত হইবার কথা প্রস্তাব করিলেই হয় ত’ মারিয়াই বলেন; অভিনয়-রাত্রে নিমন্ত্রিত না হইলেও,—তাঁহারা বুক চাদর এবং হাতে ছড়ি লইয়া দলের মধ্যে খুব হোমরাই-চোমরাই হইয়া ঘুরিয়া বেড়াইতে থাকেন। কখন সাজ-ঘরে গিয়া মুরসিয়ানা করিতেছেন, কখনও বা ফ্রন্ট-টুলে কিংবা অরুচেট্টায় গিয়া দর্শকবৃন্দকে দেখাইতেছেন—“আমি এই দলেরই একজন কেটো-বিটু”;—তাহার পর, অভিনয়ের সময় বক্সে উঠিয়া নিমন্ত্রিত ভক্তলোকের ঘাড়ের উপর ঝুঁকিয়া অভিনয় দেখিয়া চুপি চুপি সম্প্রদায়ের কুৎসা করিতেছেন। তাহার পর গাড়ী গাড়ী মেয়ের দল—ছেলে-পুলে সঙ্গে লইয়া জ্বীলোকের বসিবার স্থানে এমন ভয়ঙ্কর ভিড় করিলেন যে, তাঁহাদের সে গোলমাল নিবারণ করে—এমন ক্ষমতা কাহার আছে? ইহাতে অভিনয় কিরূপে সুশৃঙ্খলে হইবে—তাহা বলুন? সম্প্রদায়ের কর্তব্য—ঠিক যতগুলি বসিবার আসন আছে—তাহা অপেক্ষা অল্পভাঙ্গ মোটের উপর দুই শত টিকিট কম করিয়া নিমন্ত্রণ করা। কারণ, সে রাত্রে রঙ্গস্থলে নানা কারণে দুই-এক শত লোক বেশী হইয়া পড়িবে। টিকিট ছাড়িবার সময় সকল লোকের নাম ঠিক মনে পড়ে না। সমস্ত টিকিট ছাড়া হইলে পর,—এক-একজন করিয়া এমন

বিস্তর ভঙ্গলোক বাহির হইয়া পড়েন,—যাঁহাদের নিমন্ত্রণ না করিলে কোনমতেই চলে না। তাহার পর—সম্প্রদায়ের সভ্যগণ কে কত টিকিট পাইবেন—এ বিষয় খুব বিবেচনা করা আবশ্যিক। দুই শত সভ্য যদি আপন আপন আবশ্যিক মত টিকিট চাহিয়া আবদার করেন—তাহা হইলে “গাড়ের মাঠ” ঘেরিয়া অভিনয় করিলেও লোকের স্থান সঙ্কুলান হইতে পারে না।

অতএব সম্প্রদায়ে এরূপ একটা নিয়ম থাকা উচিত, যাহাতে সভ্যগণ টিকিট লইবার সময় কোনরূপে মনঃক্ষুণ্ণ না হন এবং টিকিট পাইয়া সন্তুষ্ট হইতে পারেন। ইহার এক উপায় আছে। সম্প্রদায়ের যে সভ্য যেরূপ টাকা (Subscription and Donation) দিয়াছেন—সেইরূপ হিসাবে তাঁহাকে টিকিট দেওয়া কর্তব্য। মনে করুন—কোন সভ্য মাসে এক টাকা হারে টাকা দিয়াছেন এবং অভিনয় উপলক্ষে দশ টাকা (Donation) দিয়াছেন;—তাঁহার যে টিকিট প্রাপ্য,—একজন মাসিক আট আনা টাকা এবং (Donation) দুই টাকা মাত্র দিয়া কি সেই সংখ্যার টিকিট পাইতে পারেন? আগে টিকিটের সংখ্যা ঠিক করিয়া—তাহার পর দেখিতে হইবে—মোট কত টাকা টাকা উঠিয়াছে। সেই হিসাবে—সকল শ্রেণীর টিকিট ভাগ করিয়া বিতরণ করিলে—আর কোন রকম গোলমাল হইবে না—এবং তাহাতে সম্প্রদায়ের “টাকা” তুলিবার সুবিধা হইয়া থাকে। আর জীলোক-নিমন্ত্রণ ব্যাপারটা যত “কড়াকড়” হয়—ততই মঙ্গল। আমার মতে, সভ্যগণের মধ্যে এইরূপ নিয়ম থাকা কর্তব্য যে, সভ্যগণ ব্যতীত বাহিরের কোনও পরিচিত পরমবন্ধুরও বাটীর জীলোককে নিমন্ত্রণ না করা হয়। সভ্যগণের ভিতর যিনি আপনার বাড়ীর জীলোকদের অভিনয় দেখাইতে অভিলষ করেন,—তিনি প্রত্যেক জীলোক বা দুঃখপোষ শিশুর—

ত্রীলোকের আসনে প্রবেশের মূল্য হিসাবে অল্পভাড়া দিয়া আনা দিয়া একখানি ফিরেল টিকিট লইবেন। এমন অনেকস্থলে হইয়া থাকে,— ভদ্রতা বা চক্ষুলাজ্ঞার খাতিরে পড়িয়া সে-রাত্রে রীতালয়ে প্রবেশ-দ্বারে টিকিটবিহীন লোককে প্রবেশ করিতে দেওয়া হয়। সেই কারণে, সম্প্রদায়ের সভ্যগণের প্রধান কর্তব্য—অভিনয়-রাত্রে প্রবেশ-দ্বারে উপস্থিত না থাকা। যাহারা অভিনয় করিবেন—তাহাদের উচিত— একেবারে সাজ-বস, হইতে অভিনয়কালে বাহিরে না আসা। এমন অনেক সভ্য আছেন—যাহারা অভিনয় করেন না—অথবা অভিনয়-সংক্রান্ত কোনও ব্যাপারে লিপ্ত নহেন,—অথচ “চাঁদা” দিয়া থাকেন—এং “পাল-পার্কিং” সমিতির কোনও উৎসবে যোগদান করেন। ইহাদের দৃষ্ট-দর্শকবৃন্দের স্থানে—( Auditorium-এ ) সভ্যের স্থান নির্দেশ করিয়া—একটা নির্দিষ্ট আসন রাখা কর্তব্য।

অভিনয়-রাত্রে সম্প্রদায়ের আর একটা কড়া নিয়ম থাকা উচিত, যেন কোনও সভ্যের কোনও আত্মীয়-বন্ধু অভিনয়ের সময় সাজ-বসে প্রবেশ করিতে না পান। প্রত্যেক সভ্যের যদি এক-একটা বন্ধু এই অছিলায় সাজ-বসে প্রবেশ করিয়া দেখা-সাক্ষাৎ অথবা আপ্যায়িত করিতে যান—তাহা হইলে অভিনয়ে যে ভয়ানক ক্ষতি হয়—তাহা বলিয়া বুঝাইতে পারা যায় না। যাহার ইচ্ছা হইবে—তিনি বন্ধুর সহিত অভিনয়ান্তে দেখা-সাক্ষাৎ করিতে পারেন; অথবা অভিনয়ের পরদিন সমিতি গৃহে আনিয়া অভিনয়-সম্বন্ধে যতামত প্রকাশ করিলে সকল দিকেই নিরাপদ হয়। এই কারণে রক্ষমণ্ডের প্রবেশ-দ্বারে একজন অপরিচিত “কড়া পাহারা” রাখিলে সকল দিকেই মঙ্গল হয়। সম্প্রদায়ের কর্তব্য—দলস্থ দুই চারিজন ব্যক্তিকে ( যাহাদের অভিনয়-সংক্রান্ত কোনও কার্য নাই—এমন সভ্যগণকে ) অভিনয়-রাত্রে নিয়মিত ভদ্রলোকগণকে খাতির-যত্ন





গ্রন্থকার প্রণীত সুপ্রসিদ্ধ এক, ডি, ইউনিয়নের সামাজিক পঞ্চাঙ্গ নাটক  
“সংস্কার” অভিনয়ে কনকের ভূমিকায়—শ্রীযুত ক্ষেত্রনাথ রায়

“ক্ষেত্র” বাবু একজন প্রতিভাশালী অবৈতনিক অভিনেতা। ইনি  
একজন ষড়ঙ্গাভিনয়-নিপুণ (versatile) অভিনেতা। উপস্থিত ইনি

•

করিবার জন্ত নিয়োজিত করা। বাহিরে কোনও গোলমাল হইলে—  
 ইঁহারা ই সে সমস্ত বিষয়ে তদারক করিবেন। বাহিরে দর্শকবৃন্দ যদি  
 অভিনেতৃগণের এমন কোনও দোষ (Defect) দেখিতে পান—যাহা  
 অভিনেতৃগণকে সেই সময় বলিয়া দিলে তৎক্ষণাৎ তাহার প্রতিকার  
 হইতে পারে,—এই সকল “তদারককারী” সভ্যগণ সে সংবাদ সাজ-বরে  
 বহন করিয়া লইয়া—তাহার সংশোধনের চেষ্টা করিবেন। আর একটা  
 কথা,—অবৈতনিক সম্প্রদায় এইটুকু বিশেষ করিয়া লক্ষ্য করিবেন, যেন  
 “ভদ্র” দর্শকবৃন্দ অভিনয়-রাত্রে সমবেত হন। ভদ্রবংশে জন্মগ্রহণ  
 করিলেই সকলে ভদ্রতা জানে না; ভদ্রবেশধারী এমন অসংখ্য প্রাণী  
 জগতে আছেন,—যাঁহারা নীচতায় হাড়ী-মুচিকে পর্য্যন্ত হার মানাইয়া  
 দেন। ভদ্র-দর্শকবৃন্দ অভিনয়ে সমবেত করা সম্প্রদায়ের সম্পূর্ণ আয়ত্তের  
 মধ্যে। কারণ, টিকিট বিক্রয় করিয়া Public-এর জন্ত অভিনয়  
 করিতে হইলে—ভদ্র-অভদ্র সকল ব্যক্তিই প্রবেশ করিতে পারে।  
 কিন্তু যখন পয়সা খরচ করিয়া লোককে নিমন্ত্রণ করিয়া আনিয়া অভিনয়  
 দেখাইতে হয়,—তখন সভ্যগণ যদি নিজেরা একটু যত্নবান হন—তাহা  
 হইলে ভদ্র-দর্শকবৃন্দ লাভ করা ত’ কঠিন ব্যাপার নয়। যে সভ্য যখন  
 টিকিট লইয়া নিমন্ত্রণ করিবেন—তখন তিনি একটু বিবেচনা করিয়া  
 টিকিট ছাড়িলে ত’ কোনও গোলমাল হয় না। বন্ধে বসিবার উপযুক্ত  
 লোককে বন্ধের টিকিট দিয়া সম্মানিত করাই উচিত নয় কি? ঠেল বা  
 অরচেষ্টায় কতকগুলি “চ্যাংড়া”—অর্ধাচীন বালককে বসাইলে—  
 অভিনয় করিয়া কখনও সুখ হয়? এক শ্রেণীর অর্ধাচীন বালক আছে—  
 যাঁহাদের প্রধান কার্য—কোনও অবৈতনিক সম্প্রদায়ের অভিনয়কালে  
 (কোনও প্রকমে টিকিট সংগ্রহ করিয়া) রক্তালায়ে উপস্থিত হইয়া  
 গোলমাল করা। দলস্থ যে সকল সভ্য—নিমন্ত্রিত দর্শকবৃন্দকে অভ্যর্থনা

করিবার জন্য নিযুক্ত হইবেন—তাঁহারা : ঐ সকল অর্ধাচীন ইতর প্রাণীদের প্রতি বিশেষ রকম দৃষ্টি রাখিবেন। প্রথমে খুব ভদ্রতার সহিত মিষ্ট কথায়—শিষ্টাঙ্গসহকারে তাঁহাদের বুঝাইয়া—মিনতি করিয়া—বাহাতে গোলমাল না করে—অভিনয়ে কোনরূপ বিঘ্ন উৎপাদন না করে—সেই বিষয়ে চেষ্টা করিবেন। যখন দেখিবেন—ভদ্রতায় কোনও কলোদয় হইতেছে না, তখন “শঠে শাঠ্য সমাচরেৎ”। যেমন করিয়া হউক—এইরূপ বিঘ্নকারী ঘৃণ্য জীবকে শিক্ষা দিয়া নিরস্ত করাইতে হইবে।

“In such cases the Union or Club must take the law in their own hands to preserve peace and order in the auditorium for the time being.”

অভিনয়-রাত্রে অভিনয় আরম্ভের অন্ততঃ তিন ঘণ্টা পূর্বে রঙ্গালয়ে অভিনেতৃগণের উপস্থিত হওয়া কর্তব্য। রঙ্গালয়ে উপস্থিত হইয়া

অভিনেতৃগণের বাহিরে “মুকুন্দিয়ানা” করিয়া

**অভিনয়-রাত্রি**

বেড়াইবার কোনও আবশ্যকতা নাই ; একে-

বারে সাজ-ঘরে প্রবেশ করিয়া (আবশ্যকমত) দাড়ি-গোঁপ কামাইয়া—সাবান দিয়া মুখ হাত ধুইয়া পেইন্টিং-কার্যো তৎপর হওয়া আবশ্যক। সে সময় যদি কোনও দর্শক-বহু বাহির হইতে ডাকাইয়া পাঠান—তাহা হইলে কিছুতেই তাঁহার সহিত স্বয়ং দেখা-সাক্ষাৎ না করিয়া ম্যানেজার বা কোনও কর্তৃপক্ষীয় ব্যক্তির দ্বারা সংবাদ গ্রহণ করিবেন এবং আপন বক্তব্য বলিয়া পাঠাইবেন। তাহার পর,—বাহার যে দৃশ্যে—যে অঙ্কে আবির্ভাব আছে,—তিনি সেই বুঝিয়া পোষাক পরিধান করিয়া প্রস্তুত হইবেন। যে অঙ্কে বাঁহাকে অভিনয় করিতে হইবে—তিনি সেই অঙ্ক আরম্ভের পূর্বে—অন্ততঃ কনসার্ট বাজনা শেষ হইবার পূর্বেই নিজের “সাজ-গোছ” সমাধা করিয়া উইংসের দ্বারে গিয়া নিজের “ভূমিকার”





কুচক্রী ব্রাহ্মণ বেশে উদীয়মান অভিনেতা  
শ্রীপ্রফুল্লকুমার দাস ( হাজুবাব )

( ৪৪ )



---

প্রথিতযশা নাট্য-প্রযোজক—শ্রীযুত সতু সেন





শিক্ষা করিতে চাহেন না। সেই জন্তই বাংলাদেশের থিয়েটারের এত অধঃপতন। এখনও দুই একজন অভিনেতা বাঁহারা আছেন,—তাঁহাদের অবর্ত্তমানে—থিয়েটার আর ভদ্রলোকে দেখিবেন না। সহরবাসী ভদ্রলোকের থিয়েটার দেখার প্রবৃত্তি বহুদিন গিয়াছে। নিতান্ত বাধ্য-বাধকতায় না পড়িলে বড় কেহ স্বেচ্ছায় থিয়েটার দেখিতে যাইতে চাহেন না। অথচ—বায়স্কোপে কি ভিড়! পার্শ্ব থিয়েটারে বাক্সালীর কিল্প অসম্ভব জনতা!

এই প্রবন্ধলেখক শ্রীযুক্ত সত্ৰু সেন। নাট্যোৎসাহী স্রষ্টা-জনের নিকট বোধ করি এঁর পরিচয় আর নূতন করিয়া দিতে হইবে না। বঙ্গ-রঙ্গমঞ্চে প্রযোজনায় ইনি অসাধারণ শক্তির পরিচয় দিয়াছেন। স্রষ্টা সাত বৎসর ইনি স্রষ্টা আমেরিকায় ছিলেন এবং সেইখানে রঙ্গমঞ্চের সহিত খুব ঘনিষ্ঠভাবে সংশ্লিষ্ট থাকিয়া রঙ্গালয় সম্পর্কীয় অনেক বিষয়ই শিক্ষা করিয়া আসিয়াছেন। তাঁহার এই পুস্তকের জন্ত লিখিত প্রবন্ধটি নিয়ে প্রকাশিত হইল।

“অভিনয়কে যদি বিবি-সম্মত শাস্ত্র হিসেবে ধরা হয়, তা হ’লে আমার মনে হয় যে, সে-শাস্ত্রের স্বরূপ কি, তা কারুরই জানা নেই। আমার নিজের দিক থেকে নিঃশঙ্কচিত্তে আমি বলতে পারি যে আমি তা জানি না; কারণ এ শাস্ত্রের সূত্র এখনও রচিত হয় নি।

অভিনয় ছাড়া অস্ত্র একটা কলাশাস্ত্রের কথা ধরা যাক্। ধরুন সঙ্গীত। সঙ্গীত শিখতে গেলেই কতকগুলি প্রাথমিক ধরা-বাঁধা নিয়মের সঙ্গে প্রথমে পরিচিত হতে হয় এবং এই নিয়মগুলির একটা স্পষ্ট আইনে-বাঁধা রূপ আছে। সেইগুলো হলো সঙ্গীতের সূত্র। কিন্তু অভিনয়-কলা

সম্মুখে সে কথা মোটেই ধাটে না। অভিনয়-কলার ক্ষেত্র কি? যদি কোন ক্ষেত্র থাকে, কি আইনে তারা প্রাণিত? মনে হয়, এ প্রশ্নের বৈজ্ঞানিক উত্তর পৃথিবী আজও দিতে পারে নি।

হু'-একটা বিভিন্ন কলাশাস্ত্রের ভুলনা করে দেখা যাক। পট, ভুলি আর রঙের ভাঁড় রয়েছে, চিত্রকর তাই নিয়ে রেখায় বা রঙে ছবি আঁকতে বসলেন। এখানে দু'টা জিনিষ লক্ষ্য করবার আছে—একটা হচ্ছে চিত্রকর স্বয়ং আর একটা হচ্ছে তাঁর উপাদান। বেহালা আর 'ছড়' রয়েছে, বাজকর এসে সেই 'ছড়' নিয়ে হাতের নির্দিষ্ট গতির বা ভঙ্গিমার কায়দায় তাতে সুর ভুললেন—সেই হলো তাঁর সঙ্গীত। এখানেও সেই দু'টা জিনিষ বর্তমান—শ্রষ্টা আর তাঁর উপাদান। কিন্তু অভিনেতার সেই রকম উপাদান কি? এক্ষেত্রে তিনিই শ্রষ্টা, আবার তিনিই উপাদান। এই বিশ্লেষণটা আর একটু তলিয়ে দেখলে দেখা যাবে যে, চিত্রকরের রূপসৃষ্টি প্রথমাধিকার আশ্রয়-নিরপেক্ষ। একদিকে শ্রষ্টা অপরদিকে শ্রষ্টা থেকে স্বতন্ত্রভাবে অবস্থিত তাহার সৃষ্টি-পদ্ধতি। কিন্তু অভিনেতা কখনই এই সৃষ্টি-পদ্ধতি থেকে নিজেকে স্বতন্ত্র করে রাখবার অবকাশ পায় না। এই ক্ষেত্রেই অভিনয়-বিজ্ঞানের কোনও ক্ষেত্রে নির্দিষ্ট করা সহজ-সাধ্য ব্যাপার নয়। এখানে শ্রষ্টা ও তাঁর উপাদান যুক্তাকলের লাবণ্যের মত এক ও অবিচ্ছেদ্য হয়ে গিয়েছে।

চিত্রকরের সম্মুখে থাকে, ভুলি, তাঁর পট, তাঁর রঙের ভাঁড়—বাঁজকরের সামনে থাকে তাঁর বস্ত্র—অভিনেতার সামনে সৃষ্টির উপকরণ হিসেবে থাকে কি? তিনি নিজে রক্ত-মাংসের মানুষ—এবং তাঁর শাস্ত্র বলে যে তাঁকে আর একটা মানুষ গড়তে হবে। আত্মা, দেহ আর মন বা মস্তিষ্ক নিয়েই মানুষের গড়ন। আমাদের জীবনে এমন

কোনও কাজ আমরা করি না—যেখানে এই তিনটি ভিনিয়ের একত্রে কার্যকর না থাকে।

কিন্তু সমস্তা হলো এই যে, আত্মা, দেহ আর মন যদি উপকরণ হলো, তবে স্রষ্টা কে? আনি না স্রষ্টা কে—শুধু এইটুকু বলতে পারি—এই তিনটি উপকরণের বাইরে নিশ্চয়ই আর কোনও শক্তি আছে—নানা দেশে, নানা শাস্ত্রে তার নানা নাম—আমি তাদের নাম দিলাম Spirit অর্থাৎ পরমাত্মা এবং Will অর্থাৎ ইচ্ছাশক্তি। আত্মা, দেহ আর মনকে নিয়ন্ত্রিত করে এই Spirit এবং Will.

এই Spirit এবং Will-এর বিভিন্ন এবং বিশেষ বিশেষ প্রকাশ আছে। যে Will বা ইচ্ছাশক্তি ব্যালজাককে ক্রমাগত তিনদিন চারদিন ধরে একাসনে বসিয়ে লেখাতো, যে ইচ্ছাশক্তির গোপন-নির্দেশ সমুদ্রে সময় সময় নাবিককে একসঙ্গে চক্ষিণ ঘণ্টা যন্ত্র ধরে থাকতে বাধ্য করায়—তাকে আমরা বলি Professional will, Will-এর একটা বিশিষ্ট প্রকাশ—যার প্রেরণায় মানুষ তার কর্মজীবন গড়ে তুলতে পারে। মনে হয় এই Willই হলো স্রষ্টা।

অবশ্য এতো সহজে Will বা Spirit-এর স্বরূপ বোঝান সম্ভব নয় এবং কথায় বললেও তার উপলব্ধি আরও দুর্লভ। কাকে আমরা বলবো Spirit?

সমগ্র মানব-সভ্যতার ইতিহাস পর্যালোচনা করলে আমরা দেখতে পাই যে, সে হলো আসলে কতকগুলি অমূল্য মুহূর্তের ইতিহাস। সমগ্র জীবন চলে যায়—মানুষ রেখে যায় শুধু একটা কাজ বা একটা কথা। যে ব্যক্তি বলেছিলেন “England expects every man to do his duty”—তার সমগ্র জীবন লেগেছিল সেই কথাটিকে সত্য করে তুলতে। অনেকে বলেন এই সব মুহূর্তগুলো হলো inspiration-

এর অর্থাৎ অন্তর্নিহিত প্রতিভার আকস্মিক স্ফূরণের সৃষ্টি। আমি জানি যে কলাশাস্ত্র নিয়ে যাকে জীবন অতিবাহিত করতে হবে—ঈশ্বর বা প্রকৃতি, যারই দেওয়া হ'ক্, এই মুহূর্তের চকিত-দীপ্তিটুকু না বিকশিত হ'য়ে উঠলে, তার জীবন ব্যর্থই যায়। সে যাই হ'ক্, এখানে সে সন্দেহে আলোচনা করতে চাই না শুধু এইটুকু বলতে চাই যে কৈশোরের প্রান্তর থেকে যৌবনের সিংহ-দ্বারে যাঁরা এসে দাঁড়ান তাঁরা, spirit-এর এই বিশেষ প্রকাশ অর্থাৎ inspirationকে যে ভাবে দেখেন ও যে মূল্য দেন তাহা আশঙ্কাজনক। কঠোর কর্ম-সাধনা, খাঁটি উপকরণের বিধি-বদ্ধ আয়োজন এবং দুঃসহ বেদনার মধ্য দিয়েই এই সব চরম মুহূর্ত আসে। এবং সেই কঠোর কর্ম-সাধনা, সেই আয়োজন, সেই বেদনা সহিবার মনোবৃত্তি হলো সৃষ্টি ও স্রষ্টার জনক। যে অমোঘ প্রাকৃতিক নিয়মে বীজকে কঠিন পৃথিবী থেকে রস আহরণ করে অঙ্কুরিত হতে হয়, সেই একই অপরিবর্তনীয় নিয়মে কঠোর কর্ম-সাধনার মধ্য থেকে এই সব অমূল্য মুহূর্ত অঙ্কুরিত হ'য়ে ওঠে। অভিনয়-কলা এবং অগ্ন্যগ্ন সমস্ত কলা-সম্বন্ধে এই সত্য। সুন্দর উপকরণ থাকা সত্ত্বেও, অভিনেতা যদি আগন্তে দিন অতিবাহিত করেন, তাহলে মনে হয় তিনি কখনই সফল হবেন না। প্রকৃতি তাঁকে যেটুকু ঐশ্বর্য দিয়েছে, তখন শুধু তিনি পণ্য হিসেবে সেইটুকু বিক্রী করেন এবং সহসা জীবনের মধ্য-পথে এমন দিন আসে যখন পণ্য-হীন দোকানের মত সেই অভিনেতার জীবন নিরর্থক হ'য়ে ওঠে।

অভিনেতা কিংবা যে-কোনও রূপ-স্রষ্টার পক্ষে প্রথম প্রয়োজন হলো—একাগ্রতা, যাকে ইংরেজীতে বলে concentration. নির্জন বনের মধ্যে ধর কোনও লোক চলছে—সে সেই বন থেকে বেরুবার পথ খুঁজছে। সে জানে না তার পায়ের তলায় মাটিতে, গল্লর

আছে, না কল্প আছে। সেই সময় সর্বপ্রথম সে কি করে? দেহ, মন, আত্মা সমস্ত তখন আপনা থেকে একাগ্র হয়ে ওঠে। জীবনের প্রত্যেক ক্ষেত্রে, অভিনয়-শিক্ষার ক্ষেত্রে তো বটেই, সেইজন্য প্রথম প্রয়োজন হলো দেহ, মন, আত্মার সেই একাগ্রতা। জীবনে সেই জয়মালা পায়, যে একাগ্রতাকে আয়ত্ত করতে শিখেছে। এবং আমরা একসময়ে মাত্র একটা বিষয়ে একাগ্র হ'তে পারি। আমরা যদি একসঙ্গে দুই বা তিন বিষয়ে একাগ্র হ'তে যাই, তা হ'লে সব কাজ শুধু যত্ন-চালিত বোধ হবে।

এই একাগ্রতা সাধনার বস্তু এবং এই শক্তিকে আত্মবশে আনতে হবে। অনেক সময় যখন আমরা দায়ে পড়ি, তখন বিনা চেষ্টাতেই আমাদের দেহ, মন, আত্মা একাগ্র হয়ে ওঠে। যে জিনিস আমাদের দেখতে বা শুনতে ভাল লাগে তাতে আমরা স্বভাবতই একাগ্র হই কিন্তু আমি অভিনেতার পক্ষে যে একাগ্রতার প্রয়োজনীয়তার কথা বলছি তা স্বতন্ত্র। মাংস-পেশী নিয়ন্ত্রণের ক্ষমতার মত অভিনেতাকে যখনই যে বিষয়ে একাগ্র হতে বলা হবে, তখন স্বভাবত নয়, চেষ্টায় তখনই তাঁকে একাগ্র হতে হবে। হাম্লেটের স্বগতোক্তি'র সময় একাগ্র হওয়া যত সোজা, অতি অপ্রয়োজনীয় সামান্য ব্যাপারে একাগ্র হওয়া তত সোজা নয়। কিন্তু অভিনেতার পক্ষে সর্বক্ষেত্রে প্রয়োজন হ'লেই সমান একাগ্র হতে হবে।

নাট্যকার নির্দেশ ক'রে দিলেন যে, শীতের রাত্রি, নিশীথ কাল, অশুক ঘটনা ঘটছে। অভিনেতার দেহ-মন-আত্মাকে তখনই তাই বিশ্বাস করতে হবে—শীতের রাত্রি, নিশীথ কাল! অভিনেতা যদি বিশ্বাস না করতে পারেন, দর্শক কিছুতেই বিশ্বাস করতে পারবেনা। যদি এই বস্তু-প্রত্যয় ব্যতীত কোনও অভিনেতা দর্শকদের কাছ থেকে করতালি

আদায় করতে পারেন, তাহ'লেও তিনি রসবেত্তাদের অহুমোদন কখনই পেতে পারেন না। যে জিনিষ তোমার কোনও প্রয়োজন নেই, যে জিনিষ তোমার ভাল লাগে না, প্রয়োজন হ'লেই তৎক্ষণাৎ তাতেও মনঃসম্মিবেশ করতে হবে। অল্প কলাবিদেরা মনঃসম্মিবেশের জ্ঞান অপেক্ষা করতে পারেন, কিন্তু রঙ্গমঞ্চে অভিনেতা তা পারেন না।

যেটিয়াটী ভাবে অভিনেতার পক্ষে তিন রকমের একাগ্রতা প্রয়োজন,—

(১) Concentration of the body—দেহের একাগ্রতা। ইচ্ছা করলেই দেহের যে-কোনও অংশকে অভিজ্ঞীত ভাবে চালনা করবার শক্তি এবং যে-কোনও অংশকে যখন বিশেষ প্রাধান্য দেবার প্রয়োজন, তখন সেই অংশতে সমগ্র দেহকে একাগ্র করা। এর একটা ভাল উদাহরণ আছে। জাপানী যুযুৎসু খেলোয়াড়রা তাঁদের আঙুলে, হাতের তালুতে প্রয়োজন হ'লে দেহের সমস্ত শক্তি সংহত করতে পারেন। অভিনেতাকে সর্বদাই মনে রাখতে হবে যে রঙ্গমঞ্চে তিনি যে সৃষ্টি করছেন, তার প্রধান উপকরণ যাতে সুন্দর ও প্রাণবন্ত হয়, সেদিকে অভিনেতার সবিশেষ দৃষ্টি থাকা কর্তব্য। এবং তার জন্তে দৈহিক একাগ্রতার সাধনা প্রয়োজন। আমরা প্রতিদিন হাতের পাঁচটা আঙুল সমান-ব্যবহার করি না, কিন্তু রঙ্গমঞ্চে অনেক সময় আঙুলের বিশেষ ভঙ্গীর প্রয়োজন হয়। প্রতিদিনের জীবনে আমরা শুধু আমাদের হাত আর পা ব্যবহার করি ; বুক, কোমর, পিঠ, কঁধ, এ-সবের বিশেষ কোনও ব্যবহার করি না। অথচ অভিনয়ের সময় দেহের এই সমস্ত অঙ্গেরও বিশেষ প্রয়োজন আছে, যা সত্যভাবে স্মৃতিয়ে জুড়তে হ'লে, সমগ্র দেহের একাগ্রতার বিশেষ প্রয়োজন।

(২) Concentration of the mind—মনের অবস্থা। অভিনয়ঃ

বিদ্যা ঠিক স্থখ করা হাতি-পা-তোলা বা নড়া-বলা নয়। যন্ত্র নির্দিষ্ট নিয়মে চলে—প্রতিদিন তার গতির একটা নির্দিষ্ট একঘেয়ে রূপ আছে। কিন্তু অভিনয়-কলার গতি-বিজ্ঞানে নিত্য-নব ভঙ্গীর স্থান আছে। এই নিত্য-নব-প্রেরণাকে কাজে লাগাবার জন্তে অভিনেতার মনকে সর্বদা সচেতন বা একাগ্র রাখতে হবে। এবং সেই জন্তে যেমন প্রয়োজন মনের একাগ্রতা, তেমনি প্রয়োজন মস্তিষ্কের স্ফূর্ত্য। মনের একাগ্রতা এবং মস্তিষ্কের স্ফূর্ত্য থাকলে, আপনা থেকেই গতি-ভঙ্গিমা বা প্রকাশ-ভঙ্গিমার সাবলীলত্ব ফুটে ওঠে। এক অভিনেতার সঙ্গে এক রকম ভঙ্গিমায় অভিনয় করেছ; আর এক অভিনেতার সঙ্গে সেই ভূমিকায় যখন নামলে তখন সে ভঙ্গিমা হয়ত বদলে যেতে পারে। কিন্তু যার মনের একাগ্রতা আছে, সে সেই পরিবর্তনকে স্বাভাবিক হিসেবে গ্রহণ করে, তাকে অস্ত্র রূপে দেবার কৌশল আয়ত্ত্ব করতে পারে।

(৩) Concentration of feelings—অম্লভূতির একাগ্রতা। মনে কর তোমার সামনে একটা উল্লু রয়েছে। তোমার ধারণা হলো যে উল্লুটা ঠাণ্ডা, হাত দিতেই দেখলে যে ভয়ানক গরম। তখন তোমার বে আকস্মিক অম্লভূতি হলো, রক্তমাঝে সর্বদাই সেই অম্লভূতির আকস্মিকতার জন্তে মনকে প্রস্তুত রাখতে হবে। অম্লভূতির ক্ষেত্রে যে-কোনও আকস্মিকতার জন্তে অভিনেতার মনকে সর্বদাই সজাগ রাখতে হবে। এবং তাকেই বলে অম্লভূতির একাগ্রতা। মাংসপেশী নিয়ন্ত্রণের মত, মনঃসম্মিবেশের সাধনার মত, এও সাধনার ব্যাপার। কাল্পনিক আকস্মিক ঘটনা ভেবে, অবসর সময়ে নিজের অম্লভূতিকে ধীরে ধীরে সেই আকস্মিকতার সাড়া দেবার জন্ত সক্ষম করে তুলতে হয়।

একই ক্রিয়া কিন্তু কত বিভিন্ন অম্লভূতি জাগায়। ধর, রাজিতে একলা ভূমি ঘরে বসে আছো, অন্ধকারে—শুনছো; হৃৎকের চলাফেরার

মঞ্চ। তারপর ভাব ভূমি কোনও বড় রক্তমঞ্চের প্রেক্ষাগৃহে বসে আছে—তখনহো, তোমার দেশের সর্ব্বশ্রেষ্ঠ গায়ক গান গাইছে। রাত্রে সহসা ঘুম ভেঙে গেলো—তখনলে, পাশের বাড়ীতে একটা নারী কাঁদছে! একই কাজ, একই নিয়মে তোমার শ্রবণেন্দ্রিয় কাজ করছে, কিন্তু এই তিনটা শোনা কি পৃথক!

এই পার্থক্য বোধের প্রত্যক্ষ অনুভূতি যে অভিনেতার চেতনায় যত গভীর ও বিভিন্ন ভাবে থাকবে, অভিনেতা হিসাবে, শ্রষ্টা হিসাবে ততখানি তিনি সাফল্য অর্জন করবেন।”

বক্তব্যমঞ্চ নবযুগের অন্ততম প্রবর্তক—স্বনামধন্য অভিনেতা,—রঙ্গালয় ও চিত্র-জগতের প্রণিতযশা প্রযোজক সুকৃষর শ্রীমুখ্য নরেন্দ্রশচন্দ্র মিত্র, বি-এল,—আমার এই “অভিনয়-শিক্ষা”র জন্য প্রবন্ধ লিখিয়া দিয়া আমাকে চির-কৃতজ্ঞতা-পাশে আবদ্ধ করিয়াছেন :—

### রক্তমঞ্চের রূপ-সজ্জার (make-up-এর)

#### আবশ্যিকতা :—

অভিনেতা রক্তমঞ্চে অবতীর্ণ হইলে, তিনি চতুর্দিকস্থ আলোক-মণ্ডলীর প্রার্থণ্যের দ্বারা যে আবেষ্টিত হন, এ কথা দর্শকবৃন্দ বুঝিতে পারেন না। মঞ্চ যদি উত্তমরূপে আলোকিত হয়, তাহা হইলে অভিনেতার সম্মুখে Spot-light কিবা High Candle-power Reflector হইতে নির্গত আলোর patch আসিয়া পড়ে, হয়ত বা কখনও অডিটরিয়ামের পিছন হইতে নিকৃষ্ট প্রখর calcium-এর আলো!



তাহার ঔজ্জ্বল্য বর্দ্ধিত হয়। Proscenium-arch-এর প্রত্যেক ধারে spot-light-এর শ্রেণী থাকে, Wings-এর মধ্যে flood-light থাকে এবং মঞ্চ-বহির্বিমানের মধ্যস্থিত ছোট ছোট spot-light গুলি তাঁহাদের চক্ষে ধাঁধা লাগাইয়া দেয়। কখন কখন foot-light-এর শ্রেণী দর্শকবৃন্দ এবং অভিনেতার মধ্যে আলোর প্রাচীর সৃষ্টি করে। এই যে মঞ্চের উপর আলোকশ্রেণীর ব্যবস্থা,—ইহার উপকারিতা কি? ইহার উপকারিতা হইতেছে, প্রথমতঃ,—অভিনেতার মুখমণ্ডলীর স্বাভাবিক রং ও ছায়াকে নষ্ট করিয়া তৎস্থানে অস্বাভাবিক রং, ছায়া প্রভৃতির সৃষ্টি করা। রং এবং স্বাভাবিক ছায়াকে তাড়াইতে হইবেই এবং তাহার আকৃতিকে এইরূপভাবে দাঁড় করাইতে হইবে যাহাতে রঙ্গালয়ের প্রত্যেক অংশ হইতে অভিনেতাকে সুন্দররূপে দেখা যায়। এইস্থলে বলা কর্তব্য যে এইগুলি সম্পূর্ণরূপে ( Make-up ) রূপ-সজ্জার উপর নির্ভর করে।

( Paint ) রং করিবার পূর্বে দেখিতে হইবে নাটকোন্নিষ্ঠিত ব্যক্তির বয়স কত, তাহার জীবন-যাত্রার প্রণালী কিরূপ এবং তিনি কোন্ জাতীয়। এই বুঝিয়া paint এইরূপ ভাবে করিতে হইবে যাহাতে স্বাভাবিক রংএর ঔজ্জ্বল্য বৃদ্ধি পায় ( heightens the natural colour )। ইহার পর মুখমণ্ডলের উপর স্বাভাবিক যে সমস্ত ছায়া ( shadows ) পড়ে—সে সমস্ত ছায়া আলোর সংস্পর্শে দুরীভূত হয়, সুতরাং রূপ-সজ্জার সময়—সেই সকল ( shadows ) ছায়ার স্থানগুলি নির্দেশ করিয়া paint করিতে হইবে। উদাহরণ-স্বরূপ মনে করুন, foot-light কিংবা Baby-spot হইতে আলো অভিনেতার ক্রর নীচে আলিয়া পড়ায় তাহার চোখের ঔজ্জ্বল্য হ্রাস পাইতেছে এবং কপাল ও নাকের উপর ( shadows ) ছায়া পড়িতেছে; আবার ঐ আলোগুলি চিবুকের তলায় পড়াতে মনে হইতেছে যেন চিবুক ও নাক এক হইয়া

গিয়াছে। আমাদের দৈনন্দিন জীবনে যেভাবে এই সকল ছায়াগুলি প্রত্যক্ষ করি, ঠিক সেইভাবেই অভিনয়ের সময় সেইগুলি উৎপন্ন করিতে হইবে। ধরুন যদি Foot-light না জলে এবং Wings-এর পার্শ্বের আলোক অপেক্ষা উপরিস্থিত আলোকমণ্ডলীর (Top-lighting-এর) প্রাথমিক বেশী থাকে, তাহা হইলে প্রশস্ত কপালের যে স্থানটি চুলের দিকে উঠিয়াছে, সেই স্থানটি বেশী উজ্জ্বল হয় এবং তাহার কণ্ঠে চক্ষুর কোটর (socket) যেন কালো গর্তের মত (hollow) দেখায়, গালের হাড়গুলি অস্বাভাবিক আকৃতিতে পরিণত হয় এবং (tilted nose) বাঁকা নাকের অগ্রভাগে যদি আলোক পড়ে, তাহা হইলে তাহার গঠন অদ্ভুত এবং হাস্যজনক দেখায়। এই ক্ষেত্রে “গর্তগুলি” আলোকিত হওয়া চাই এবং যে সকল আলোতে তাহার আকৃতি বদলাইয়া বিকৃত হইয়া যায়, সেইগুলি যেন কোনরূপে মঞ্চের উপর প্রাধান্য লাভ করিতে না পারে, তাহা লক্ষ্য করা উচিত।

এইবার আকৃতি গঠনের বিষয় বলা যাক্। খুব জোর আলোক এবং তৎসহ (shadows) ছায়ার দ্বারা চিবুকের অংশ ইচ্ছামত সূগঠিত, সুন্দর, মুখমণ্ডলী বেশ চওড়া, চোয়াল চোঁকা ও নাক এবং চোখ বড় দেখানো যায়। শুধু যথাযথভাবে paint করিলে কার্য্যের শেষ হইল না। কারণ painting-এর উপরেও মঞ্চস্থিত আলোকমণ্ডলীর রং ও প্রাথমিকের প্রাধান্য থাকে এবং সময়ে সময়ে এমনভাবে সেই সব আলোকগুলির নানারূপ বদলের প্রয়োজন হয়,—যজ্ঞারা অভিনেতার আকৃতি নাটকলিখিত সেই চরিত্রের অনুরূপ প্রকাশিত হয়।

রঙ্গমঞ্চে আধুনিক আলোক-প্রণালীর যে ব্যবস্থা আছে তাহাতে Make-up একেবারে (imperative) অলঙ্ঘনীয় অর্থাৎ না করিলে

চলিবেন। আজ পর্যন্ত কোন প্রযোজক কৃত্রিম আলোর দ্বারা অভিনেতৃবর্গের গালের গোলাপী রং কোটাইতে সক্ষম হন নাই। নর্তকী বা গায়িকা বালিকাদিগের (Ballet girls) দলের সকলেই Make-up করিতে যত্নবতী হয়। পৃথিবীর সর্বশ্রেষ্ঠা সুন্দরীকে যদি আলোক-বেষ্টিত মঞ্চের উপর দাঁড় করান হয় এবং তিনি যদি Make-up-বিহীন অর্থাৎ রূপ-সজ্জা-হীন হন, তাহা হইলে শুধু যে তাঁহার রং বিক্রী দেখাইবে তাহা নয়, তৎসহ তাঁহার চক্ষু (would shrink) “সঙ্কুচিত” দেখাইবে এবং উজ্জ্বলতা-বিহীন বোধ হইবে; কলে, তাঁহাকে বয়স্কা বা বৃদ্ধা দেখাইবে। এমন কি, একটা কালো ধূসর-বর্ণের ছায়া তাঁহার মুখের চারিদিকে লাগিয়া থাকিবে। আবার অন্তরিকে কেবলমাত্র আলো এবং painting-এর শুণে একজন ত্রিহীন বালিকার মুখের বাহ্য কিছু খুঁৎ সমস্তই বিলুপ্ত হইয়া যায় এবং তাহার আকৃতি-ভঙ্গিমা এমন মনোহর হয়, বাহাতে দর্শকবৃন্দের কাছে সে একটি অপরূপ সুন্দরী এবং মনোমোহিনী হইয়া দাঁড়ায়। এমন কি, সময়ে সময়ে সেই নাট্য-সম্প্রদায়েরই সম্পর্কীয় ব্যক্তিগণের মুখে শুনিতে পাওয়া যায় যে, “অনুককে মঞ্চের উপর এমন সুন্দরী দেখাইতেছে যে উঁহাকে কখনও পূর্বে দেখিয়াছি বলিয়া বোধ হয়না।”

একটি জিনিষ এখানে লক্ষ্য করা কর্তব্য যে Make-up যখন খুব বেশী রকমের করা আবশ্যক বলিয়া মনে হইবে তখন যেন উঁহা কেবলমাত্র আলোর effectকেই প্রতিরোধ করিবার জন্তই প্রযুক্ত হয়। সজে সজে paintও যথাসম্ভব কাজে লাগাইবে বাহাতে সৌন্দর্য্য স্বাভাবিকরূপে বর্দ্ধিত হয়। কোন বিশিষ্ট চরিত্র এবং Comedy অভিনয়ে Make-up করিবার সময় অনুকণ মনে রাখা কর্তব্য যে রূপ-সজ্জার প্রকৃত নীতিতা, রসমঞ্চে নিজেদের

সৌন্দর্য্য হ্রাসের জন্য,—তাহাকে বিকৃত করিয়া দর্শকবৃন্দের নিকটে হাত্যাম্পাদ হইবার এবং দুর্নাম অর্জন করিবার জন্য নহে।

**রঙ্গমঞ্চ আলোক-সম্পাত।** প্রত্যেক ( Dressing-Room ) সাজঘরে,—রঙ্গমঞ্চে অভিনয়ের সময় যে রূপ আলোক-প্রণালীর ব্যবস্থা থাকে,—ঠিক সেইরূপভাবেই যেন আলোর একটি সাধারণ ব্যবস্থা থাকে। অভিনেতা আপন আপন রূপ-সজ্জা ( Make-up ) যেন উজ্জল সাদা আলোতেই করেন,—কারণ, পরিচ্ছদের রং যেমন রঙীন আলোকে অপ্রস্ফুটিত হয়, সেইরূপ Make-upও রঙীন আলোতে ধারাপ হইয়া যায়। খুব ঘন amber ( পিঙ্গল-বর্ণের ) আলোক, হরিৎ-সবুজ ( Jade green ) রংকে নীল-ধূসর রংএ পরিণত করে এবং শেযোক্ত রংটা ক্রমে ( deep slate ) ঘন স্লেটের ( ফিকে কালো ) রংএ পরিবর্তিত হয়। কিন্তু সাদা আলোয় রূপ-সজ্জা করিলেও, রঙীন আলোক-সম্পাতে সমস্ত make-up নষ্ট হইয়া যায়,—যদি না অভিনেতা পূর্ক হইতেই paint-এর উপর রঙীন আলোর প্রভাব-সম্বন্ধে অভিজ্ঞ হন। অভিনেতাকে তরুণ-বয়স্ক চরিত্র বা অল্প কোন নাটকীয় চরিত্র অভিনয়ের জন্য প্রথমেই ফিকে ( Light ) রং বাছিয়া লইতে হইবে। ইহা অলঙ্ঘনীয় অর্থাৎ করিতেই হইবে,—নচেৎ গালের উপর লাল রংটা ফুটাইয়া তোলা খুব শক্ত হইবে। যে সকল অভিনেত্রীকে Grease paint ( চর্কি-মিশ্রিত রং ) না করিবার দরুণ “কারুবা” অর্থাৎ পিঙ্গল (amber) রংএর দ্বারা আলোকিত মঞ্চের উপর অত্যন্ত ধূসরবর্ণ এবং সাদা দেখায়, তাঁহারা সে ক্ষেত্রে শুষ্ক রূপ-সজ্জার ( dry make-up-এ ) যেন প্রবৃত্ত হন।

খুব বেশী জোয়ালো আলোতে অনেক সময় অনেক খুঁৎ বাহির হইয়া পড়ে। এইরূপ ক্ষেত্রে ভাল Make-up-এর যাহা কিছু,

কৌশল, তাহা প্রথমকার রং (Foundation) এবং লাল রং-এর (Rouge) পরিমাণ-মত একত্রে সংমিশ্রণ ও চক্ষুর চারিধারে মুকোশলে paint করা,—এই দুইটির মধ্যেই নিবদ্ধ আছে। যখন কোন অভিনেতাকে অভিনয়ের সময় উজ্জ্বল আলোকমণ্ডলীর দ্বারা উদ্ভাসিত দৃষ্ট হইতে হঠাৎ তাঁদের আলোর আলোকিত কৃত্রিম দৃষ্টে আনিতে হইবে, তখন তিনি সুযোগমত মুখস্থিত paint বর্ণকল্পের অপোচরে কাড়িয়া ফেলিবেন,—যেহেতু লাল রং নীল আলোকের (Blue light-এর) মধ্যে কিঞ্চিৎ অল্পত রকম দেখায়। বিকৃত এবং নিরর্থক আলোক-সম্পাতের মধ্যে অভিনেতার মুখমণ্ডল বিকৃতভাবেই ধারণ করে। সুতরাং আলোক-সম্পাতের অর্থ এবং কলাকল সম্বন্ধে বাহ্যিকের বিশেষ রকম অভিজ্ঞতা নাই, তাহারা কখনো যেন এ কার্যে হস্তক্ষেপ না করেন। যদি মুখস্থিত ছায়াগুলি স্বাভাবিকভাবে না কোটে, তাহা হইলে পূর্বনির্দেশমত যথাযথ paint ব্যবহার করিয়া ঐ বিস্তী ছায়াগুলিকে অপসারিত করিয়া দিতে হইবে। উপরিস্থিত প্রথম আলোকমণ্ডলী, horizontal অথবা foot-light-এর তুলনায় এই সকল ক্ষেত্রে কোন কাজে লাগেনা;—উপরস্থ অভিনেতার দৃষ্টি এবং মুখের ভাব-ভঙ্গিমা, তাহাতে অত্যন্ত বিস্তী দেখায়। কোটর-প্রবিষ্ট চক্ষু এবং প্রলম্বিত চোয়ালবিশিষ্ট অভিনেতা বা অভিনেত্রীকে আলোকিত নক্রে অত্যন্ত কদাকার দেখায়, কিন্তু উপরকার আলোক-প্রণালীর ব্যবহার (Top-light-এর) দ্বারা তাহাকে যে আবার খুব সুন্দর দেখানো যায়, ইহাও প্রমাণিত হইয়াছে।

সূর্যের আলো জানালার কাঁক দিয়া আসিয়া যেখানে পায় সেইখানেই নিজের আধিপত্য বিস্তার করে এবং বাকি জায়গার মধ্যে থাকে—তাহার (Reflection) প্রতিফলন ও (shadow) ছায়া।

আলোর আলো, বাতির আলো, আগুনের আলো (fire-light), ইহার সকলেই (diffuse) ব্যাপকতা লাভ করে। Experiment-এর (পরীক্ষার) দ্বারা ইহার অর্থ বুঝিতেই হইবে। যেখানে অন্ধল-প্রদ, অর্থবুদ্ধ এবং চিন্তাকর্ষক রঙীণ আলোক-সম্পাতের ব্যবস্থা অভিজ্ঞ ব্যক্তির দ্বারা সুসম্পন্ন না হয়, সে সব স্থলে অভিনয়কালে রঙ্গমঞ্চে দৃষ্টান্তগত প্রপঞ্চের (illusion-এর) ফল এবং অভিনেতার ভাবের অভিব্যক্তি, সমস্তই একেবারে নষ্ট হইয়া যায় এবং শুধু অভিনয়ের দ্বারা দর্শকবিশিষ্ট মনোরঞ্জন করা সে ক্ষেত্রে সাধ্যাতীত হইয়া পড়ে।

**রূপ-সজ্জাকার (make-up-এর) আবশ্যকীয় প্রব্য।**  
রংএর বাকিতে পাঁচটা রংএর কাঠি (paint-sticks), যথা—নীল, লাল, হলুদ, কালো, এবং সাদা রংএর থাকিলেই হঠাৎ আবশ্যকমত সকল রঙ্গমঞ্চে রূপ-সজ্জা করিতে পারা যায়।

১ম। Grease paint (রঙীণ চর্কি) অনেক বলেন যে কোনো রঙ্গম চর্মরোগ (যথা ত্রণ, ফুসকুড়ি, দাদ, এক্জিমা ইত্যাদি) থাকিলে, ইহাতে শরীরের পক্ষে ক্ষতিকর হয়। সত্য বটে, চর্মরোগ থাকিলে এরূপ অনিষ্ট হইবার সম্ভাবনা; কিন্তু সেটা paint-এর দরুণ নয়, paint করিবার পূর্বে এবং পরে ভোয়ালে বা কাপড়ের (ছাকড়া বা কাড়নের) দ্বারা সেই সকল স্থান জোরে ঘষা বা মোছার দরুন ক্ষতস্থান বিধিবে ওঠে (becomes inflamed) জ্বর হয়,—অনেক রঙ্গম অন্তর্ভুক্তও হইতে পারে।

২য়। Theatre-এ ব্যবহৃত Cold cream (স্নিগ্ধকর ত্বকের সর)। রূপ-সজ্জার (make-up-এর) রং (paint) তুলিবার জন্য ইহার আবশ্যক হয়।

৩য়। Paint Rags—রূপ-সজ্জার জন্য নরম কাপড় (soft linen)

( যার হাতো খুব শক্ত নয়, বেশ কোমল ) এই রকম কানি বা ছেঁড়া পরিষ্কার ছাকড়ার আবশ্যক ।

৪র্থ। Lining Sticks—রেখা টানিবার জন্য নানা রংএর রঙীণ কাঠি ।

৫ম। Rouge ( রুজ্ ) লাল রং । Stick of Carmine ( গাঢ় লাল রং ), যাঁদের কালো বর্ণ তাঁদের পক্ষে খুব উপযোগী ।

৬ষ্ঠ। Face Powder—মুখে লাগাইবার পাউডার ।

৭ম। Puffs, Brushes—পাফ্, নরম ক্রশ্ । মেঝের লোমের তৈরি পশ্মী পাফ্—পাঁচ ইঞ্চি ব্যাস্ ( Diameter ) হইলেই ভাল হয় ।

৮ম। বাতিদান এবং একটা বৈদ্যুতিক স্পিরিটের উনান ( Electric heating stove ), দিয়াশিলাই ।

৯ম। রং গালাইবার জন্য tin-এর পাত্র ( Tin Pan ) ।

১০ম। কালো এবং কটা বর্ণের কস্‌মেটিক্ ।

১১ম। কমলা নেবু বা নারান্দী বর্ণের stick ( কাঠি ) ।

১২ম। তারের চুলের কাঁটা, ( মেয়েদের জন্য ) ।

১৩ম। ক্রেপ্ চুল ( Crepe hair ), কাঁচি, alcohol, স্পিরিট্-গম্, কালো মোম, Nose putty ( পুডিং বিশেষ ), দস্তমাজন ।

১৪ম। তরল সাদা রং এবং স্পঞ্জ্ ( Sponge ) ।

১৫ম। টিনের রূপ-দজ্জা-বাক্স ।

১৬ম। আয়না লাগানো স্ট্রুকেস্, হাত-আয়না, চিরুণী ।





ସଂକଳନ



সুপ্রসিদ্ধ কবি ঔপন্যাসিক এবং প্রবন্ধকার শ্রীমুখ্যতঃ হেন্সেল-  
কুমারজী কাক্স আমার অনুরোধে এই পুস্তকের জন্য 'নৃত্যকলা' সম্বন্ধে  
যে প্রবন্ধটি লিখিয়াছেন নিয়ে তাহা প্রকাশিত হইল। বলা বাহুল্য  
বঙ্গ-রসমঞ্চে নুতন ধরণের নৃত্য পরিকল্পনা ইহারই পরিপ্রায়, যত্ন এবং  
অধ্যাবসায়ের ফল।

(১)

শাস্ত্রমতে, ইজের অনুরোধে পিতামহ ব্রহ্মা চতুর্ভেদের সার থেকে  
নাট্য-বেদ রচনা করেন এবং ভরত-মুনিকে তা উপহার দেন। মুনীরা  
নাট্য-বেদের নাম রাখেন "পঞ্চম-বেদ"।

পঞ্চম-বেদ নানা ভাগে বিভক্ত,—'নর্তন' তার অত্যন্তম বিভাগ।

'নর্তন' আবার তিন রকম,—নাট্য, নৃত্য ও নৃত্ত।

'নাট্য' কাকে বলে, ব্যাখ্যা অনাবশ্যক।

'বিলাস'ের সঙ্গে অঙ্গ-প্রত্যঙ্গের ভাবান্তিরাম গতি ('দশরূপ'ের  
সূত্র অনুসারে বার মাত্রা নির্দিষ্ট) 'নৃত্য' নামে কথিত।

'বিলাস' হচ্ছে মন-মাতানো কথা, সরস কটাক ও ক্র-ভঙ্গির শীলা—  
নারীদের বা নিজস্ব।

'নৃত্ত' হচ্ছে কেবলমাত্র হস্ত-পদের গতি—তার সঙ্গে কোন বিশেষভাব  
বা বর্ণনার সম্পর্ক নেই।

'নৃত্য'ের দুই বিভাগ :—'মার্গ' ও 'দেবী'।

ব্রহ্মা ও অমৃত্য দেবতার ইচ্ছানুসারে ভরতাদি মুনী যদ্যপ্যে  
সামনে বা দেখিয়েছিলেন, তারই নাম 'মার্গ'। 'মার্গ' হচ্ছে নৃত্য-  
বাহ্যের বিজ্ঞান।

পরে ব্রাহ্ম-রাজত্ব ও জন-সাধারণের আনন্দের স্বার্থে যার চন্দন, হর,  
তাই 'দেবী' নামে বিখ্যাত।

‘নৃত্যে’র বর্ণনা আবার দু’রকম—‘তাণ্ডব’ ও ‘লাস্ত’।

পুরুষের নাচের নাম ‘তাণ্ডব’ এবং নারীদের নাচ নাম পেয়েছে ‘লাস্ত’।

মতান্তরে, নয়ন-মনোমোহন নাচ ‘লাস্ত’ ও গভীর উদ্বেজনা-মূলক নৃত্য ‘তাণ্ডব’ আখ্যালাভের যোগ্য।

‘তাণ্ডব’ ও ‘লাস্তে’রও দু’-দু’রকম ভাগ করা হয়েছে, এখানে তা বিস্তৃতরূপে বর্ণনার দরকার নেই।

উপরন্তু ‘নৃত্যে’র আরো তিনটি ধরণ আছে—‘বিষম’, ‘বিকট’ ও ‘লঘু’।

‘বিষম’ নৃত্যের একটি লক্ষণ,—শূন্যে দড়ির উপরে পাদচারণ। অর্থাৎ বিষম নৃত্যে অনেকটা ‘জিমনাটিক’ের প্রভাব থাকে—বর্তমানে যুরোপীয় নৃত্যে হামেলাই যা নজরে পড়ে।

‘বিকট’ নৃত্যে নর্তক হাত-পা অঙ্গ-প্রত্যঙ্গকে বিকৃতভাবে ব্যবহার করে—একেলে বিলাতী নাচে এরও নমুনা আছে চের। হান্তরসে এই উপযোগিতা অধিক।

‘লঘু’ নৃত্যের নর্তক পায়েয় গোড়ালি তুলে এবং পায়ের পাতা আঙুল সুবিস্তৃত ও ধীরে সঞ্চালিত করে রঙ্গমঞ্চে ধোঁরা-ফেরা করেন।

নাচের সঙ্গে যারা গান-বাজনার সঙ্গত করে, তাদের নাম ‘বৃন্দ’।

যে-মলে চার জন মূল গায়ন, আট জন সহ-গায়ক, আট জন অন্তান্ত শ্রেণীর গায়ক, চার জন করতাল প্রভৃতির বাদক, চার জন মৃদঙ্গ-বাদক ও চার জন বংশী-বাদক থাকে, সে-মল ‘উত্তম বৃন্দ’ নামে কথিত। এর অঙ্গ সংখ্যক লোক নিয়ে গঠিত মলের নাম ‘মধ্যম বৃন্দ’ এবং তারও অর্ধেক লোক নিয়ে গঠিত মলের নাম ‘লঘুবৃন্দ’।

প্রভাবনার নাচের আগে যে সুরের সঙ্গত হয়, তার নাম ‘অনিবদ্ধ’ ও ‘নিবদ্ধ’। প্রথমটিতে খালি সুর ও দ্বিতীয়টিতে সুরের সঙ্গে থাকে কথা।

রঙ্গালয়ের যবনিকা ঢাকা অংশের মধ্যভাগে সিদ্ধিহাতা পণেশের নাম নিয়ে প্রধান গায়ক সর্ব প্রথমে ‘আলাপ’ শুরু করবে। তার পরে প্রধান নট চমৎকার সাজ-পোষাকে রঙ্গমঞ্চের সামনে এসে, রঙ্গালয়ের মাঝখানে দর্শকদের মধ্যে পুষ্পাঞ্জলি প্রদান করবে। প্রধান নটের দেহ হবে সরল, কিন্তু ভঙ্গি হবে যিনয়নত।

তারপরে প্রাথমিক নৃত্য—যার নাম ‘মুখচালী’। তারপর অস্তান্ত নাচ।

নৃত্য-শাস্ত্রে হাত-পায়ের নানান রকম ভঙ্গির বর্ণনা ও তার আলাদা আলাদা নামও আছে। বিশেষজ্ঞ ছাড়া অল্প কারুর সে-সব বর্ণনা ভালো লাগবেনা ব’লে এখানে উদ্ধৃত করলুম না।

‘মুখচালী’ ও ‘মার্গ’ নৃত্যে যার সমান দক্ষতা, তাঁর নাম ‘নায়ক’। সঙ্গীত ও অস্তান্ত ললিত-কলার সঙ্গে তাঁর যনিষ্ঠ পরিচয় থাকা চাই এবং তাঁর চরিত্র হবে নিষ্কলঙ্ক।

‘নায়ক’ আসন গ্রহণ করলে পর অস্তান্ত নটেরা রঙ্গমঞ্চে প্রবেশ করবে।

নৃত্যে নারীর প্রাধান্যই সর্বত্র। প্রাচীন ভারতের বিশেষজ্ঞরা বলেন, নৃত্যে সুবতী পণিকারই যোগ্যতা বেশী।

নর্তকরা তিন-শ্রেণীতে বিভক্ত। (১) প্রথম যৌবন—বালক-বালিকারা যে-বয়সে পরম্পরের সঙ্গে চায় ও পরম্পরের সঙ্গে কথাবার্তা কইতে ভালোবাসে এবং যখন তাদের গণ্ড ও উরু প্রবৃত্ত হয়ে পড়ে থাকে।

(২) দ্বিতীয় যৌবন—যুবক-যুবতীর দেহ যখন পূর্ণ-পরিণতি লাভ করে।

(৩) তৃতীয় যৌবন—দেহ-শ্রী যখন চরমে ওঠে।

অলস, অপরিষ্কার, মধ্যবয়সী বা অবোধ শিশু নৃত্যের উপযোগী নয়।

যার দেহ অতিদীর্ঘ বা খর্ব নয়, যার চোখের পাতা সুন্দর, যার দেহের অঙ্গ-প্রত্যঙ্গ মানানসৈ, যার মুখ সর্বদাই হাসিমাখা এবং যে যেতাল নয়, এমন যুবতীই নর্তকী হবার যোগ্য।

যার দেহ অতিদীর্ঘ বা খর্ব, অতি-দুল বা অতি-কুশ, যার দাঁত উঁচু, যার অঙ্গ-প্রত্যঙ্গ বেমানান, যে অলস এবং যার চোখ বড়-সাদা, এমন যুবতী নর্তকী হ'তে পারবে না।

নর্তকীর এই এই দৈহিক গুণ থাকা চাই :—সুন্দর মুখ-শ্রী, বিস্তৃত কর্ণ, ডাগর চোখ, বিষকলের মতন রাঙা ঠোঁট, মুক্তাপংক্তির মতন সাজানো দাঁত, শাঁখের মতন তিনটি রেখা বিশিষ্ট গ্রীবা, বাঁশীর মতন নাক, নরম নখর বাহু, সরু কোমর, পরিপুষ্ট নিভম্ব, উন্নত বুক এবং লোহিতাভ বা ঘনশ্রাম বর্ণ।

যার সরল সহাস্ত ভাব-ভাজিতে লজ্জারও অভাব নেই, যে চমৎকার কথাবার্তা কইতে পারে ও সঙ্গীতে সুনিপুণ এবং যে দরকার হ'লে তন্ন বিশ্বাস বা গর্ব প্রকাশ করতে পারে, কেবলমাত্র সেই-ই 'নর্তকী' নামের যোগ্য।

নিম্নলিখিত সময়েই নৃত্যের সার্থকতা :—রাজার সিংহাসন-আরোহণে, বড় পর্বে, যুদ্ধের আগে, দেব-দেবীর পূজায়, বিবাহে, প্রিয়-মিলনে, নব-গৃহপ্রবেশে, পুত্রের জন্মে এবং সকল রকম উৎসবাদিতে।

নাচের আগে রক্তমঞ্চের উপরে যে যবনিকা ব্যবহৃত হয়, সে-সম্বন্ধেও বিধি-নিষেধের অভাব নেই।

যবনিকা হবে ছিদ্রহীন ও তার রচনা হবে সুন্দর ও সুন্দর। নট-নটীগণের আবির্ভাবের পূর্বে দুইজন রূপসী রমণী দুইদিক থেকে যবনিকা ধারণ ক'রে থাকবে।





স্বাক্ষর প্রণীত 'সংসদ' নাটকে সুকুমারের ভূমিকায় দণ্ডায়মান অবস্থায় সিংলা-শৈলের  
অবৈতনিক সম্প্রদায়ের এবং ভূতপূর্ব এফ, ডি, ইউনিয়নের সুপ্রসিদ্ধ  
অভিনেতা রায় সাহেব শ্রীপরেশনাথ সেন। আপাততঃ ইনি  
নিউ দিল্লিতে অবসর লইয়া অবস্থান করিতেছেন।





গ্রন্থকার প্রণীত ( ষ্টার থিয়েটারে অভিনীত ) সামাজিক পঞ্চাঙ্ক নাটক “সংসদে” হোটেলের দৃশ্য । সুপ্রসিদ্ধ অবৈতনিক সম্প্রদায় ভূতপূর্ব এফ, ডি, ইউনিয়নের অভিনয়ে “প্রবোধের” ভূমিকায়—গ্রন্থকার । “কেশবের ভূমিকায়—স্বর্গীয় জিতেন্দ্রনাথ রায় ।



( ৪ )

অনেক পাশ্চাত্য ব্যাপারই আমরা না জেনে অবহেলা করি। যে-কোন ওস্তাদ শ্রেণীর বাঙালী গাইয়ে যুরোপীয় গানের সুর শুনলেই অবজ্ঞার হাসি হাসবে। যুরোপীয় নাচ-সম্বন্ধেও আমাদের মনের ভাব অবিকল ঐ-রকম।

বাঞ্চে ইংরেজী নাচের সামান্য ছ'-একটি নমুনা দেখেই আমাদের অনেকের ধারণা হ'য়ে গেছে যে, পাশ্চাত্য নাচ মানে 'জিম্ভাষ্টিকের' প্যাচ্ ছাড়া আর কিছুই নয়। কিন্তু কল্কাতা সহরে ব'সেই ঝাঁরা আনা পাবলোভা, রোকোনারা, সঙ অ্যাল্যান, নিজিনিঙ্কি ও মোনিয়া প্রভৃতির মত নৃত্যকলাবিদদের নিপুণতা দেখবার সুযোগ পেয়েছেন, তাঁরা, নিশ্চয়ই বুঝবেন যে, পাশ্চাত্য নাচ বড় ভুড়ি মেরে উড়িয়ে দেবার জিনিষ নয়, সমগ্রতা হিসাবে একালের অংপতিত ভারতীয় নৃত্যকলা তার কাছে কোন-রকমেই দাঁড়াতে পারেনা।

পাশ্চাত্য নৃত্যের এই অসাধারণ উন্নতির একমাত্র কারণ, সেখানকার সকল দেশেই নাচ হচ্ছে সামাজিক জীবনের একটা প্রধান অঙ্গ। ভারতবর্ষ সম্বন্ধে সে-কথা খাটেনা। দক্ষিণ ভারতে কোন কোন স্থানে সামাজিক জীবনের সঙ্গে নাচের সামান্য সম্পর্ক আছে বটে, কিন্তু অল্প তার স্বতিও কল্পনায় আসেনা এবং বিশেষ ক'রে বাংলা দেশকেই এজন্তে দোষী করা যায়। ভারতের পশ্চিম অঞ্চলে, সমাজের প্রায় বাইরে থেকেও বাইজীরা তবু শ্রেণী-বিশেষের প্রাচ্য-নৃত্যকে কতকটা বাচিয়ে রেখেছে, বাংলায় কিন্তু নাচের সে-রেওয়াজটুকুও নেই। এখানকার শ্রেণী-বিশেষের নারীদের মধ্যে যে-ধরণের নাচের চলন আছে, অধিকাংশ ক্ষেত্রেই তা এতটা কুৎসিত ও নিম্নশ্রেণীর যে,

তার সঙ্গে ভঙ্গলোকের সহানুভূতি থাকারও অসম্ভব। আমাদের  
কিয়েটারি নাচের কথা না তোলাই ভালো।

আমরা কথায়, ভঙ্গ-সমাজের মধ্যে চলন না হ'লে নাচের উন্নতি  
হওয়া অসম্ভব। পৃথিবীর সমস্ত সভ্য দেশেই এক এক জাতীয় বিখ্যাত  
নাচ আছে, কিন্তু বাংলার জাতীয় নৃত্য ব'লে কোন-কিছুর অস্তিত্ব  
এখনো আছে কি? আমাদের মতি-গতি এখন এতদূর বিগড়ে গেছে  
যে, ভঙ্গ স্ত্রী-পুরুষদের নৃত্য-শিক্ষার প্রস্তাব তুণ্ণেই অনেকে হয়তো  
বিস্ময়ে মুগ্ধিত হবেন এবং অনেকে আবার মারমুখো হয়ে উঠতেও  
পারেন। বর্তমান প্রবন্ধের লেখকই সর্বপ্রথমে বাঙালীর এই মস্ত  
অভাবের দিকে দেশবাসীর দৃষ্টি আকর্ষণ করেন। নানা সাময়িক  
পত্রে ও উপস্থানে আমরা নৃত্যশিক্ষার প্রয়োজনীয়তা বুঝাবার চেষ্টা  
পেয়েছি এবং সেসকল রুচিবাগীশদের দ্বারা বার-বার আক্রান্তও হয়েছি।  
অবশ্য এই আলোচনার কিঞ্চিৎ ফলও ফলেছে। কারণ আজকাল  
নৃত্যকলা নিয়ে একাধিক সাময়িক পত্রের আলোচনা চোখে পড়ছে  
এবং বোলপুরের 'শান্তি-নিকেতন'ের দেখাদেখি ক'লকাতার অনেক  
মেয়ে-বিদ্যালয়ে নিয়মিতভাবে নাচ শেখানো শুরু হ'য়েছে এবং অনেক  
আধুনিক উচ্চশিক্ষিত তরুণী মহিলা প্রকাশ্যে নাচলেও খুব বেশী  
নিন্দা কুড়োন না। কিন্তু এইটুকু উন্নতিই যথেষ্ট নয়।

আগেই বলেছি, যুরোপের বিভিন্ন দেশে নানান-রকম নাচের  
চলন আছে—যেমন টিকা, কন্ভেট্টো, লুনাট, উইডা, ওয়েলি, হুস্তা,  
হম্মারভয়, পাট্রি, মিক্সা, পেণ্ডো, ষ্টক ও টিক্-ট্যাক্ প্রভৃতি। তা'ছাড়া  
মার্ক-মার্ক এক-এক দেশে নিম্নশ্রেণীর অনেক রকম নাচেরও রূপোন্মুখ  
হয়,—যেমন ফক্স-টুট, danse des apaches ও জাজ্ প্রভৃতি।

যুরোপের মধ্যে নৃত্যকলার সবচেয়ে গশ্চাৎপদ দেশ হচ্ছে ইংলণ্ড।

বিলাতের ঘরে-ঘরে নাচের চলন থাকলেও বড় অ্যাডভান্স ছাড়া যথার্থ প্রথম শ্রেণীর নর্তক বা নর্তকী সেখানে চুলত। অথচ এই ইংলণ্ডেই নৃত্য-শিক্ষার অল্পে যে-সব বড় বড় বিদ্যালয় আছে, সেগুলি পৃথিবী-বিখ্যাত।

রুশের আগে সব চেয়ে বড় নৃত্য-বিদ্যালয় ছিল রুশিয়ায়। মস্কো ও সেন্টপিটার্সবার্গের “ইম্পিরিয়াল রাশিয়ান ব্যালেটে”র নাম তখন যুরোপের দেশে দেশে উচ্চারিত হ’ত। নর্তকীরূপে প্রকান্তভাবে আবির্ভাবের আগে শিশু-বয়স থেকে ছাত্রেরা সেখানে বছর্ব্যাপী শিক্ষালাভ করত। মিলানেও (Milan) একটি বিখ্যাত নৃত্য-বিদ্যালয় আছে। প্যারিস নৃত্য-বিদ্যালয় সরকার থেকে অর্থ-সাহায্য পায়। প্রসিদ্ধ মিস্ ইশাডোরা ডানক্যান স্বাভাবিক আদর্শে নৃত্যশিক্ষা দেবার জন্য বার্লিনে একটি বিদ্যালয় স্থাপন করেছিলেন। কলা-সঙ্গত সুরুচি-সম্বত আব-হাওয়ার মধ্যে শিশুরা সেখানে শিক্ষা পায় ও লালিত পালিত হয়।

এই-সব বিদ্যালয় থেকে শিক্ষালাভ ক’রে অসংখ্য ছাত্র ও ছাত্রী আজ সমস্ত পৃথিবীতে প্রসিদ্ধ হয়েছেন। যে-শ্রেণীর নৃত্য এঁদের অবলম্বন, আমাদের অনেকেই তা কল্পনাও করতে পারবেন না। এঁদের প্রত্যেক নৃত্য, কাব্য ও নাট্যরূপে পরিপূর্ণ—একটিনাত্র বাক্য উচ্চারণ না ক’রেও এঁরা কেবলমাত্র পদ, বাহ ও তুলতীর বিচিত্র লীলার কবির প্রাণের কামনা এবং নাট্যকারের রহস্তময় মনোভগৎকে দর্শকের চোখের সামনে ফুটিয়ে তোলেন।

নাচের চলন এবং শ্রেষ্ঠ নর্তকের সংখ্যা এখন রুশিয়াতেই সব-চেয়ে বেশী। রুশিয়ার সকল বড় সহরেই আগে সরকারী নৃত্য-বিদ্যালয় ছিল এবং তাদের ছাত্র-সংখ্যা হয় থেকে আট হাজারের কম হবেনা। তবু

পঁচিশ বৎসর অন্তর তাদের ভিতর হ'তে বারো জন ক'রেও প্রথম শ্রেণীর নর্তক পাওয়া যেত না। নৃত্য-বিদ্যালয়ের নাচের জন্তে রুব-শব্দটি আগে প্রতি বৎসরে বাট লক্ষ টাকা খরচ করতেন। ছাত্রদের সর্বদা চোখে চোখে সাবধানে রাখা হ'ত এবং ছাত্রদের শিক্ষার কঠোরতার কথা শুনে সকলকেই বিস্মিত হ'তে হবে। রুবিয়ার ছোট ছোট বিদ্যালয়-গুলিও অর্ধাভাবে উঠে যায় না, দেশের বড় বড় ওস্তাদের সেখানে গিয়ে বিনামূল্যে শিক্ষা দিয়ে তাদের অস্তিত্ব রক্ষা করেন। অনেক ছাত্রকে দিনে ছয়-সাত ঘণ্টা ক'রে নাচ অভ্যাস করতে হয়।

রুবিয়ার সাধারণ(তঃ) নয় থেকে বারো বছরের বয়সের ভিতরেই বালক-বালিকাদের নাচ শেখাতে পাঠানো হয়। তারা যে খালি নাচ, গান ও নাট্যকলা সব্বদেই শিক্ষা পায়, তা নয়; সেই সঙ্গে তাদের সাধারণ শিক্ষা দিবারও চেষ্টা হয়ে থাকে। শিক্ষায় কে কতদূর আগ্রসর হচ্ছে, তা দেখবার জন্তে নিয়মিত বাৎসরিক পরীক্ষার ব্যবস্থা আছে। পরীক্ষায় একবার বিফল হ'লেই ছাত্রদের বিদায় ক'রে দেওয়া হয়।

রুবিয়ার নাট্যশালায় বৃদ্ধ নটের স্থান নেই। সাধারণতঃ বিশ বৎসর নাচের পরেই নর্তকদের কার্যকাল শেষ হয়ে যায় এবং নাইত্রিশ বৎসর বয়সের সময়েই তাঁরা অবসর গ্রহণ করেন।

নাচ আছে দু'রকম—ভাব-প্রধান ও রস-প্রধান। প্রথম শ্রেণীর নাচে আনা পাবলোভা প্রভৃতি এবং দ্বিতীয় শ্রেণীর নাচে লিভিয়া কিনাস্ট্রি প্রভৃতি বিখ্যাত হয়েছেন। মহাকাব্য আর গীতিকাব্যের মধ্যে যে প্রভেদ, ভাবপ্রধান ও রসপ্রধান নাচের মধ্যেও ঠিক সেই তফাৎ।

\* যুরোপে এখন রুবিয়-নৃত্যকলার অবাধ প্রতিপত্তি। তার আগে যুরোপীয় রঙ্গমঞ্চ ইতালীয় পদ্ধতির কৃত্রিমতা ও বাঁধা গভীরই চলন ছিল

সমধিক। কিন্তু রুবিয়-নৃত্যকলার প্রভাবে যুরোপীয় রঙ্গমঞ্চ থেকে ইতালীয় পদ্ধতির কোন অভিব্যক্তি আর নেই।

বর্তমান যুগের শ্রেষ্ঠ রুবিয় নর্তকের নাম নিজিনিজ্জি। অল্পকাল হ'ল, তিনি আত্মহত্যা করেছেন। তাঁর নাচে নিখুঁৎ দেহ-ভঙ্গির লীলায়িত মাধুর্য্য এবং অপূর্ব কাব্য-সঙ্কেত একসঙ্গে ফুটে উঠত। গানের নানা রাগ-রাগিণীর মধ্যে যেমন বিশেষ বিভিন্নতা থাকে, তাঁর প্রত্যেক নাচের মধ্যেও তেমনি বিভিন্নতা ছিল এবং সেই উপভোগ্য বিচিত্রতার জন্তে চিরকাল তাঁর নাম অমর হয়ে থাকবে।

নাচের বিষয়ে আরো অনেক কথা বলবার ছিল, কিন্তু স্থানের ও সময়ের অভাবের জন্তে আপাততঃ এইখানেই পালা সাক্ষর করে বাদ্য হলাম।





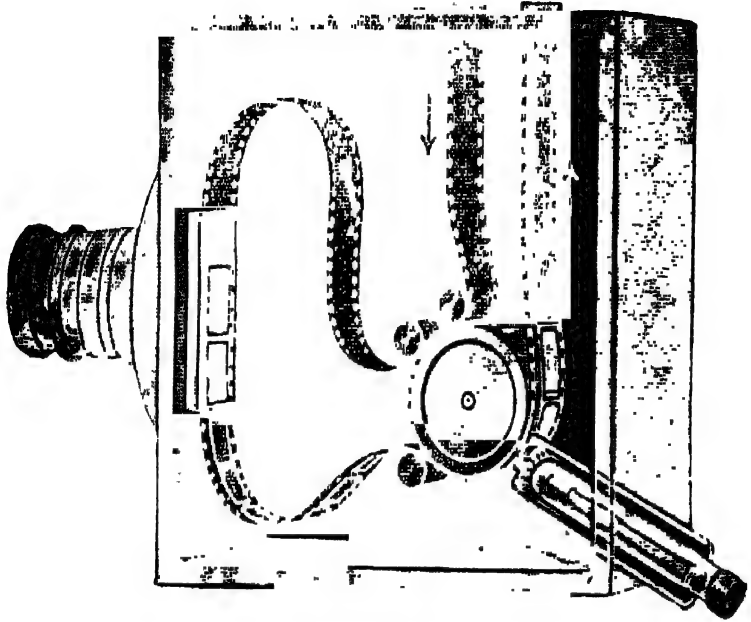
# ছান্নালোক







বঙ্গ-নাট্যসাহিত্যের বঙ্গ-রঙ্গমঞ্চের এবং ছায়াচিত্র-জগতের  
সর্বজন পরিচিত নির্ভীক ও নিরপেক্ষ  
সমালোচক—“চন্দ্রশেখর” ।



মুভিটোন পদ্ধতি অনুযায়ী শব্দ-গ্রহণ করবার ক্যামেরা। ডান-দিকের কোণে কাঁচের যে লম্বা টিউবটি দেখা যাচ্ছে তারই ভিতরে শব্দ-তরঙ্গের তারতম্য অনুসারে আলো-ছায়ার তারতম্য ঘটে।

এই তারতম্যই নেগেটিভ ফিল্মের ওপর ধরা হয়।

ক্যামেরাটি এমন ভাবে তৈরী যে শব্দ-গ্রহণের

সঙ্গে সঙ্গেই অভিনেতাদের ছবিও ওঠে।



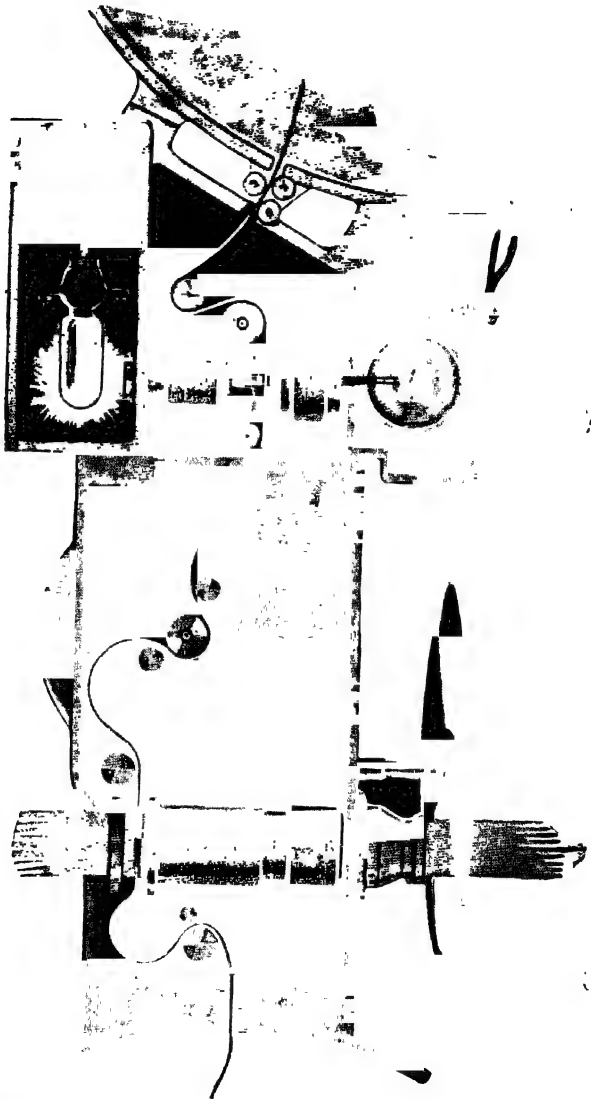




সুপ্রসিদ্ধ সাহিত্যিক এবং অভিনয়-শিক্ষার সিনেমা-সম্বন্ধে  
প্রবন্ধ-লেখক—শ্রীযুত সুধীরেন্দ্র সাহা।







মুভিটোন শব্দ-প্রক্ষেপণ যন্ত্র । উপরেই projecting machine রয়েছে । শব্দ-প্রক্ষেপণ যন্ত্রটির ভিতরে যে আলো দেখা য়েছে তার তীব্রতাটি ফিল্মের শব্দাংশের ওপর দিয়ে পড়ে । শব্দ-চিত্রের তারতম্য অল্পস্বল্পে এই আলোক-ছাতির তারতম্যে ঘটে এবং তা ফিল্মের উপর পাঠায় Photo electric cell এ গিয়ে প্রতিফলিত হয় । সঙ্গে সঙ্গেই শব্দ-চিত্রের বৈজ্ঞানিক তরঙ্গগুলি শব্দ-তরঙ্গে পুনর্পরিবর্তিত হয় ।

ମୂର୍ତ୍ତି







ଅପ୍ରସିଦ୍ଧ ଅଙ୍କଗାୟକ—ଶ୍ରୀକୃଷ୍ଣଚନ୍ଦ୍ର ଦେ ।

বনামধ্যম অঙ্গগায়ক ও সঙ্গীত-শিক্ষক আবার পরম স্নেহভাজন।  
 শ্রীমুখ্য কৃষ্ণচন্দ্র দেব “অভিনয়-শিক্ষা”র ভিত্তি যে প্রবন্ধ রচনা  
 করিয়াছেন তাহা নিম্নে প্রকাশিত হইল। ইহাতে সকল অবৈতনিক  
 সম্প্রদায় রক্ষণে সঙ্গীতের প্রয়োজনীয়তা উপলব্ধি করিবেন ও শিক্ষা  
 পাইবেন বলিয়া আমার বিশ্বাস।

ভারতের বৈশিষ্ট্যতা তার সুরে—সঙ্গীত তার প্রাণ। তাই  
 অতি পুরাকাল হ’তেই সে শব্দ-ব্রহ্মকে প্রকাশ ক’রেছে—নব-নব  
 সুরের ইন্দ্রজালে। ভাবা তার—সুরের ধারা—ভাব তার সঙ্গীতে  
 ভরা। তাই জগৎ যখন ছিল অর্ধ সত্য বা অসত্য—তখনই ভারতের  
 পুণ্য ঋষিগণ ভাবের রঙে ভাবার বৃকে গঁথেছিলেন গানের পর গান—  
 মুখরিত ক’রেছিলেন ভারতের আকাশ-বাতাসকে। তাই পরবর্তী কালে  
 যখন ত্রিচৈতন্য মহাপ্রভু বাঙলার বৃকে নাটকের অভিনয় পুনঃপ্রচলিত  
 করুলেন,—গান হ’ল তার কায়া আর ভাব হ’ল তার প্রাণ। কার্যকর  
 তিনি বুঝেছিলেন দর্শকদের প্রাণে রসকে ঘনীভূত করিতে হ’লে চাই  
 সুরের উন্মাদনা—আর সেই সুর এমন হওয়া চাই যাতে গায়ক ও শ্রোতা  
 তন্ময় হ’য়ে যাবে। আত্ম-ভোলা গায়ক প্রাণের দরদ দিয়ে তার গান  
 গাইবে—আর সেই সুরের অশ্রান্ত ধারায় স্নাত হ’য়ে শ্রোতা ভুলে  
 যাবে তার অস্তিত্ব—তা সে সুর মিশ্র হোক অমিশ্র হোক—ভাঙা  
 হোক গড়া হোক কিছু তা’তে যায় আসে না, কেবল লক্ষ্য থাকবে  
 গায়কের—নাটকের অগ্রগতির দিকে। তাই সেই অতীত কাল  
 হ’তেই শতাব্দীর পর শতাব্দী ধ’রে বাঙলা ও বাঙ্গালীর নাটকের  
 গানই হ’য়েছে প্রাণ। পাশ্চাত্যের অনুকরণ-প্রিয় এই বিংশ  
 শতাব্দীর বাঙালী বহু আয়াসেও সঙ্গীতকে তার নাটক থেকে  
 বাদ দিতে পারেনি কারণ তার অস্থি-মজ্জা—ভাবা ও ভাব অণুপ্রাণিত

সঙ্গীতের লহরে-লহরে। নাটকের মধ্যে সঙ্গীতের স্থান নির্দেশ করিতে শুধু এইটুকু বলিলেই যথেষ্ট হবে বোধ হয় যে সঙ্গীত নাটকের একটা প্রধান অঙ্গ—এমন প্রধান অঙ্গ যে তাকে অধীকার করবার মত হুঃশাহস আজও কারোর হয়নি। হৃদয়ের রসের গতি অব্যাহত রেখে—সুর যখন মূর্ত হ'য়ে ওঠে নায়কের কণ্ঠে—নাটক তখন এগিয়ে চলে দ্রুত তালে তার শাকল্যের গরীমায়—শ্রোতাও তখন নিজের সুখ-দুঃখকে বিস্মৃত হ'য়ে নাটকীয় চরিত্রের ভাব-ধারায় মগ্ন হয়। এইখানে একটা কথা বলা বোধ হয় অবান্তর হবেনা যে লেখকের ভাব-ধারাকে প্রাণবন্ত করাই হচ্ছে গায়কের প্রধান ও প্রথম কর্তব্য—লেখক সাহায্য করবেন গায়ককে ভাবময় সুই ও মিষ্ট-বাণীর সন্মিলনে। নাটকীয় গানের বাণীই প্রাণ—সেই বাণীকে ধর্ম করলে গান প্রাণহীন হ'য়ে পড়ে—তাই স্পষ্ট উচ্চারণে শ্রোতার কাণে সেই বাণীকে পৌঁছে দিতে হ'বে। তবে এটাও ঠিক যে, কোন কারণেই লয়কে ধর্ম করবার অধিকার কোন গায়কের নেই বলিলেই আমার মনে হয়। আজকাল অনেকের মুখেই শুনতে পাই লয়কে মানতে তাঁরা বাধ্য নন—তাঁরা স্রষ্টা, তাঁরা নব-নব রস-ধারাকে সঙ্গীতের মূর্ছনায় সৃষ্টি করবেন কিন্তু তাই বলে ব্যাভিচার করবার অধিকার তাঁদের আছে কি? সুর সংযোজনায় কোন গোঁড়ামী নাটকের পক্ষে বাঞ্ছনীয় নয়—অনেক সময় এই কারণেই অনেক গুণী সুর-সংযোজক নাটকের রস-ধারাকে ব্যাহত করেছেন। প্রথমে আমি দ্বৈধ গানখানি নাটকের কোন স্থানে ব্যবহৃত হ'য়েছে—তার জার কি—ভাষা কি? কারণ ভাব-প্রকাশের জন্য প্রথম প্রয়োজন হয় স্থান—কাল ও পাত্র, ভাষা পরবর্ত্তেই আপন-গরীমায় আসে। যেমন ভাবকে বাদ দিয়ে ভাব-প্রকাশ অসম্ভব, তেমনি স্থান—কাল



ও পাত্রকে বাদ দেওয়াও অসম্ভব। “গুঞ্জরগ”কে যেমন “প্রলয়-বিধাণের” সুরে প্রকাশ করা যুক্ততা, তেমনি করুণ-দৃষ্টে কোন চটুলসুর সংযোগ করাও হাশ্বকর।

অভিনয়ের সঙ্গে সমতালে যদি সুর-সংযোজক পরিচালিত করেন সঙ্গীতের ধারাকে তবেই হবে তা নাটকের—অপূর্ব সম্পদ। প্রয়োজন যদি হয়—ভেঙে-গড়ে ইচ্ছামত পরিচালিত করতে হবে সুরকে তার সরল ভাব-প্রকাশের পথে তালের সঙ্গে মিলিয়ে।

বাণী যাতে মূর্ত হ’য়ে ওঠে দরদের সাথে গায়কের কণ্ঠে, অবশ্য নাটকের গতিকে পূর্ণ অব্যাহত রেখে—আমার মনে হয়—সুর-সংযোজকের তথা পরিবেশনকারীর সে বিষয়ে লক্ষ্য রাখা সর্বশ্রেষ্ঠ কর্তব্য। আজ আমার ইচ্ছিত এইখানেই শেষ করতে চাই।



১০ - ১১



আমার পরম গুরুদগুরু ইন্ডিয়ান ব্রডকাষ্টিং কোম্পানির (বেতার-নাটকে দলের) অত্যন্ত শ্রেষ্ঠ কার্য-পরিচালক বেতারজন জাভিদ হাশমী-সহিত 'বেতারের অভিনয়' নামক প্রবন্ধটি 'অভিনয়-শিক্ষার' অন্তর্গত লিখিয়াছেন। এই লেখাটি পড়িলে বেতারের অভিনয় সম্বন্ধে পাঠকের একটা স্পষ্ট জ্ঞান অন্বিবে এবং বেতারে বাঁহারা অভিনয় করেন তাঁহাদের অনেক শিক্ষাগাত হইবে বলিয়া আমার বিশ্বাস। রচনাটি নিম্নে প্রকাশিত হইল।

### বেতারের অভিনয়

আমার পরম শ্রদ্ধের বাংলার প্রতিভাবান নাট্যকার শ্রীযুক্ত ভূপেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় মহাশয় বেতারের নাটক ও তার অভিনয় কিরূপ হওয়া উচিত, সে সম্বন্ধে কিছু ব'লিতে আদেশ ক'রেছেন, সেইমত আমার অভিজ্ঞতা-লব্ধ দু'-চারটি কথা আপনাদের কাছে ব'লিতে সাহসী হ'চ্ছি। বেতার বর্তমান বিজ্ঞানময় অগতির শ্রেষ্ঠদান এবং আমাদের দেশেও বেতারের প্রচার ভবিষ্যতে যে ধরে-ধরে হ'বেই এ বিষয়েও কোন সন্দেহ নেই; কারণ আজ সারা-জগতে বেতারের প্রচার ও সমাদর বেরূপ দ্রুতগতিতে বৃদ্ধিপ্রাপ্ত হ'চ্ছে তা'তে মনে হয় যে অদূর ভবিষ্যতে—আমাদের দেশেও এ জিনিষটি প্রত্যেকের কাছেই একটি অপরিহার্য বস্তুতে পর্যাবসিত হ'য়ে উঠবে। অতি অল্প খরচে বাড়ী ব'লে লোকে যদি একটি ছুট্ট বস্তুর সাহায্যে গান, বাজনা, কৌতুকাত্মিনয়, বক্তৃতা, যাত্রা, কথকতা প্রভৃতি পায় তা' হ'লে সে জিনিষের ওপর আকর্ষণ অসুতব করা সাধারণের পক্ষে খুবই স্বাভাবিক। অতএব পৃথিবীর অন্যান্য প্রদেশের মত আমাদের দেশেও যে বেতার প্রতিগৃহে সম্মানিত হবে সে বিষয়েও সন্দেহহীন।

নেই। হয়তো এমন দিন ভবিষ্যতে আসতে পারে যে দিন বেতার অভিনয়ের মর্যাদা সাধারণ রঙ্গমঞ্চের অভিনয়কেও ছাপিয়ে বহু উর্দ্ধে উঠে যাবে, তবে সেদিন কবে সমাগত হ'বে তা' এখন নিশ্চয় ক'রে ব'লতে পারিনা। যাই হ'ক ভূমিকা রেখে আসল কথা বলি।

আমাদের এখানে ক'লকাতার বেতার ষ্টেশনে এখন যে ভাবে অভিনয় হ'য়ে থাকে তার মধ্যে সব অভিনয়গুলিই কেন নিখুঁত হয় না? কি করলে চমৎকার অভিনয় হয়, কিসের অভাবে বেতার অভিনয় সব সময় জে না ইত্যাদি সব জিনিষেরই খুঁটিনাটি আলোচনা ক'রতে চাই।

বেতারে অভিনয় ক'রে যে রূপশিল্পী সুনাম অর্জন ক'রতে চান তাঁকে সর্বপ্রথমে বুঝতে হবে বেতার জিনিষটি কি, ইন্ডিও কি এবং কিভাবে বেতারে অভিনয় ক'রলে শ্রোতৃবৃন্দের প্রাণ স্পর্শ করে। ব্রিটিশ ব্রডকাস্টিং সার্ভিস্ তাঁদের লক্ষ শ্রোতার মনোরঞ্জন কি ভাবে করেন সে সম্বন্ধেও কিছু জেনে রাখা আবশ্যক।

ক'লকাতার বেতার ইন্ডিও ১নং গার্ড্‌টিন্ প্লেসে বর্তমানে স্থাপিত এবং এইখান থেকেই গান, বাজনা, অভিনয় প্রভৃতি হ'য়ে থাকে। এখানে দু'টি ইন্ডিও আছে, একটি ইন্ডিও মাত্র গান, বাজনা ও অভিনয়ের জন্য নির্দিষ্ট আর একটি ইন্ডিও মাত্র বক্তৃতার জন্য ব্যবহৃত হয়। এ দু'টিরও পার্থক্য আছে।

১নং ইন্ডিওটির চারিধার খুব ঘন পরদা দিয়ে ঘেরা। গায়ক বা অভিনেতার স্বরে যাতে ইন্ডিওর মধ্যে কোন Echo বা প্রতিধ্বনি না ওঠে তারই ব্যবস্থা করা হ'য়েছে। ২নং ইন্ডিওর পরদা অপেক্ষাকৃত পাতলা কারণ সেখানে কর্তৃস্বরকে খুব চড়াবার কখনই প্রয়োজন হয় না। আমরা যখন কথা বলি তখনই বাতাসে যে স্বরের কম্পন

ওঠে সেটির আকার হয় ঠিক তরঙ্গের মত, সেই তরঙ্গকে সারা-জগতে কণিকের মধ্যে প্রসারিত করে দেয় বেতার যন্ত্র। এই তরঙ্গগুলি যত ভালভাবে যেতে পারে এবং যাতে বিরুদ্ধ তরঙ্গের আঘাতে না ভেঙ্গে যায় তারই ব্যবহার জন্ত এই পরদার প্রচলন। আমি হয়তো বিনা পরদা দেওয়া একটি ঘরে কথা কইলুম, আমার বাণীতে যে স্বর তরঙ্গ উঠলো সেটি দেয়ালে ধাক্কা পেয়ে খানিকটা বিকৃত হবেই এবং তাতে স্বর-তরঙ্গের চাক্ষু্য এতটা বেড়ে উঠবে যে ঠিক স্পষ্ট-ভাবে সেই বাণীকে অক্ষুণ্ণ রেখে চারিদিকে ছড়িয়ে দেওয়া—অসম্ভব।

পাঁচজনে একসঙ্গে কথা কইতে গেলেও তরঙ্গ একসঙ্গে মিশে একটা বিকৃত জিনিষে রূপান্তরিত হয়ে যাবে। কান্নার কথাই তখন বোঝা যাবে না। বাণীই যেখানে একমাত্র সঞ্চল সেখানে তার বিশ্বস্ততা ও স্পষ্টতা যে কতখানি প্রয়োজনীয় তা আপনারা বুঝতেই পারছেন। বিলেতের ইন্ডিও আমাদের চেয়ে ভাল, কারণ সেখানে বেতারের জন্ত সম্পূর্ণ আলাদা বিজ্ঞান-সম্মত ভাবে ইন্ডিও তৈরী হয়েছে এবং প্রচুর অর্থব্যয় করতে সেখানকার কর্তৃপক্ষ কার্পণ্য করেন নি। আমাদের দেশে যে কেন সে রকমটি হয়নি তার কারণ অর্থের অভাব। সেখানে লাইসেন্স গ্রহীতার সংখ্যা সতের-আঠার লক্ষ এবং এখানে শ্রোতার সংখ্যাই এক লক্ষ হয় তো খুব বেশী। যাই হ'ক অনেক জিনিষ নিয়েই যেমন ওদেশের সঙ্গে এদেশের তুলনা চলে না তেমন বেতার নিয়েও তুলনা চলতে পারে না। তবে আমাদের এই ইন্ডিওই আরও ভাল হ'য়ে ওঠে যদি এখানকার কর্তারা আরও বন পর্দা দিয়ে চারিদিক, এমন কি ওপরের সিলিংগুলি পর্যন্ত ঢেকে দেন। ইন্ডিওর মধ্যে পিয়ানো, অর্গ্যান, হারমোনিয়াম প্রভৃতি বাজন্ত থাকে, মাইক্রোফোনের কাছ থেকে সেগুলি কত দূরে রাখতে হয় সে সম্বন্ধে মোটামুটি কিছু

জেনে রাখবার আগে মাইক্রোফোন যন্ত্রটি কি এবং তার কাজ কি তাই আলোচনা করা যাক।

একটি লোহার পোটের ওপর এই ক্ষুদ্র যন্ত্রটি স্থাপিত, তারই সামনে কোন কথা বললে সেই কথাটি প্রথমে স্বর-নিয়ন্ত্রণ ( Control ) বিভাগে চলে যায় এবং সেখান থেকে স্বরের উচ্চতা বা নিম্নতা নিয়ন্ত্রিত হ'য়ে কাশীপুর স্বর-বিজ্ঞুরণ ষ্টেশনে ( Transmitting Station-এ ) যায় এবং সেইখান থেকেই সারা দুনিয়ার কথা ছড়িয়ে পড়ে, অবশ্য সব জিনিষটা একই সঙ্গে হয়, মুহূর্তও বিলম্ব হয় না। মাইক্রোফোনের সঙ্গে একটি তার সংযুক্ত আছে, সেই তারের সঙ্গে ষ্টেশনের কন্ট্রোল বিভাগের যোগ আছে, আবার কন্ট্রোলের সঙ্গে, ট্রান্সমিটারের যোগ আছে তার পরে আর কোন যোগ নেই। বিদ্যুতের সাহায্যে বিশ্বব্যাপ্ত ঈশ্বরের মধ্যে তরঙ্গ তুলে ট্রান্সমিটারই সকলের বাণী করে করে পৌঁছে দিচ্ছে। এই মাইক্রোফোন জিনিষটি অত্যন্ত সজাগ ( Sensitive ), অবশ্য মাইক্রোফোনের মূল্য হিসাবে এয়ও পার্থক্য আছে। ১নং ইন্ডিওর মাইক্রোফোন যন্ত্রটা Sensitive ২নং ততটা নয়, তা'ছাড়া গ্রামোফোনের রেকর্ড তোলবার মাইক্রোফোন আরও কম Sensitive। বেতারের মাইক্রোফোন বা অভিনয় বা গান-বাজনার জন্য ব্যবহৃত তার কাছ থেকে পনেরো হাত বোলো হাত দূরে কথা কইলেও সে কথা ক্রীণভাবে শুনেতে পাওয়া যায়। সেইজন্য বেতার মাইক্রোফোনের আশে-পাশে বেশী লোক থাকা অনুচিত, কারণ প্রত্যেকের নিশ্বাসটি পর্যন্ত তাতে ধরা পড়ে। মাইক্রোফোন চালাবার পূর্বে ইন্ডিওর ঘোষক-সহায় ( announcer ) ইলেক্ট্রিক্‌ নুইচ্‌ টিপে কন্ট্রোলকে ইঙ্গিত করেন। একবার নুইচ্‌ টিপলেই কন্ট্রোল বুঝতে পারে যে এইবার ইন্ডিওর সকলে প্রস্তুত, চারিবার নিশ্বাস, অতএব মাইক্রোফোনকে



সজাগ ক'রতে ব'লছে। তখনই ইন্ডিওর মধ্যে লাল বাতি জলে উঠে কথা বলবার ইচ্ছিত করে। ইন্ডিওর মধ্যে অপ্রাসঙ্গিক কথা বলার প্রয়োজন হ'লে বা কোন কিছু বন্ধোবস্ত করতে গেলে, ঘোষক-মহাশয় দুইবার সুইচ্ টিপে কন্ট্রোলকে ইচ্ছিত করেন তৎক্ষণাৎ সেখান থেকে লাল আলো নিভিয়ে তারা জানিয়ে দেয় যা প্রয়োজনের কার্য বন্ধ হ'ল। যতক্ষণ লাল আলো জলবে ততক্ষণ ইন্ডিওতে একটাও বাজে কথা কওয়া নিষেধ। অনেক নিজেয় ভূমিকা শেষ ক'রে, কিবা দৃষ্ট শেষে কথা ব'লে কেলেন তাতে সব্ব বিপদ উপস্থিত হয় কারণ সে কথা সঙ্গে সঙ্গে বাইরের শ্রোতাদের কানে গিয়ে পৌঁছয়—এই নিয়ে কতবার কত অভিনেতাকে যে হাত্তাঙ্গাদ ও অপ্রস্তুত হ'তে হয়েছে তার আর সংখ্যা করা যায় না।

বেতারের মাইক্রোফোনকে অভিনয়ের সময় বা গান-বাজনার সময় অতি সন্তর্পণে সরাতে হয়, তা' না হ'লে স্বর-ভরজের ধারা ব্যাহত হয়। অভিনয়ের পূর্বে মাইক্রোফোনকে যথাস্থানে বসিয়ে তার সামনে কতকগুলি চেয়ার লম্বালম্বিভাবে ছ' পাশে সাজাতে হয়, তারপর যে যে দৃষ্টে যাঁরা অবতীর্ণ হবেন তাঁরা প্রত্যেকে নিজের নিজের লিখিত ভূমিকা নিয়ে সেখানে ব'লে অভিনয় ক'রবেন। মাইক্রোফোনের কাছ থেকে এক হাত দূরে প্রথম অভিনেতা বা অভিনেত্রী ব'সবেন—পরস্পর যাঁরা কথা ক'রে অভিনয় করবেন তাঁরা দুখোদুখী হ'লে ব'সলেই সুবিধে কারণ তা হ'লে ভূমিকার রসস্বষ্টিতে সুবিধা হ'তে পারে। আমি অভিনয়ের কথা বিশদভাবে বলবার পূর্বে বেতারের নাটক কিরূপ হওয়া উচিত, কিরূপ নাটক লোকে পছন্দ করেন সে সব্বকে কিছু আলোচনা করতে চাই।

এদেশে একে অভিনয়োগযোগী নাটকের একান্ত অভাব তার ওপর

বেতারোপযোগী নাটক নেই ব'লেই চলে। দ্বিতীয় বেতার শাভিস্ একত্ব বর্তমানে বহু টাকা খরচ করলেও বেতারোপযোগী নাটক খুব বেশী লিখিয়ে নিতে পারেন নি। কারণ গল্প ও উপজ্ঞানের মত নিত্য নতুন নাটক লেখবার ক্ষমতা সর্বদেশেই খুব অল্প লোকের থাকে। প্রথমতঃ বেতারে সাধারণ রকালয়ের চেয়ে নাটকের চাহিদা বেশী। প্রতি সপ্তাহে যদি মাত্র একখানি করেও নতুন নাটকের অভিনয় হয় তা হ'লেও নিত্য ক্রম পক্ষে আটচল্লিশ খানি নতুন নাটকের অভিনয় বছরে করা দরকার। তা'ছাড়া শ্রোতৃবর্গ নাটক শুনতেই বেশী চান ব'লে ছোট ছোট নাটিকার অভিনয় মাসে আরও দু'খানি ক'রে দিতে হয়, তাহ'লে সবসময় বাহান্তরখানি ছোট-বড় নাটকের প্রয়োজন আছেই। ইচ্ছে ক'রলে হয় তো সংখ্যা কমানো যেতে পারে কিন্তু তা হ'লে নাটকীয় বিভাগের খরচা কোনমতেই পুষিয়ে ওঠে না। বেতারের অনেক নাটক যে জমেনা তার কারণ হচ্ছে ঠিক বেতারের উপযোগী ক'রে নাটক লেখা নেই ব'লে। সাধারণ রকালয়ে অভিনীত নাটককেই ছাঁট-কাট ক'রে বেতারোপযোগী ক'রে নিতে হয়। বড় নাটক অভিনয় করবার জন্য মাত্র তিন ঘণ্টা সময় বেতারে নির্দিষ্ট আছে। এই তিন ঘণ্টার মধ্যে বিরাম নিয়ে, যত্ন-সজ্জিত দিয়ে নাটকের ভাবকে অক্ষুণ্ণ রাখ চাই। যত দীর্ঘ সময় নেবেন শ্রোতৃবর্গের পক্ষে ততই তা' বিরক্তকর বোধ হবে। এটা সব সময়ে মনে রাখতে হবে যে শ্রোতৃবর্গ শুনছেন, কাউকে দেখতে পাচ্ছেন না, অতএব শ্রবণ শক্তির একটা নির্দিষ্ট সীমা আছে তা' যেন ছাড়িয়ে না যায়। বেতারে সেইজন্য ছোট-ছোট কৌতুক-নাট্য সকলের চেয়ে জমে এবং শ্রোতৃবর্গ গুরুগম্ভীর নাটকের চেয়ে হাসির নাটক পছন্দ করেন সকলের চেয়ে বেশী। বেতারের নাটক লিখে যিনি যশ অর্জন করতে চান তিনি যদি কৌতুকনাট্য বা



শরচ্চন্দ্রের “দেনাপাওনা” উপস্থাসের চলচ্চিত্রাভিনয়ে

“এককড়ির ভূমিকায় খ্যাতনামা চিত্রাভিনেতা

শ্রীঅমর মল্লিক ।

( “চিত্রার” কার্য পরিচালক শ্রীযুত প্রেমাস্কুর আতর্থীর সৌজন্যে )



গীতিনাট্য লেখেন তা হ'লে খুব অল্পদিনের মধ্যেই তিনি শ্রোতৃবর্গের অত্যন্ত প্রিয় হ'য়ে উঠবেন। তারপর দৃষ্টপট, সাজ-পোষাকের কোন মূল্য যেখানে নেই সেখানে কথার মূল্য সকলের চেয়ে বেশী। অভাব নাটকের প্রত্যেক কথাটি যত সুন্দর হবে তত নাটকীয় রস বনীভূত হয়ে উঠবে। বাজে চরিত্র, অবাস্তব ঘটনা, অধিক পাত্র-পাত্রীর সমাবেশ বেতারের নাটকে যত কম থাকে তত মঙ্গল। প্রত্যেক অভিনেতা ও অভিনেত্রীর কথার সংখ্যা যেন বেশী না হয়। কথার মাঝে মাঝে যদি গান থাকে তা হ'লেও ভাল, তবে সংক্ষেপের মধ্যে সব কিছুই হওয়া চাই। অবাস্তব ঘটনা বা পাত্র-পাত্রীর সমাবেশ বেতারের নাটকের সকলের চেয়ে বড় গলদ, এইটি যেন সকল নাট্যকার স্বরণ ক'রে রাখেন। নাটকের intensity যাতে সব সময় বজায় থাকে, বেতার নাট্যকারকে, নাটক লেখবার সময় সে বিষয়ে সতর্ক থাকতে হবে। প্রত্যেক পাত্র-পাত্রী কখন কোন্ দৃষ্টে এল সেটি সূক্ষ্মশীল তাদেরই মুখ দিয়ে বলিয়ে নিতে হবে। মনে করুন, হরিচরণবাবু আগের দৃষ্টে এসেছেন, তাঁর গলা সকলে শুনেছেন, চেহারা দেখেছেন, রক্তাঙ্গনে দর্শকরা ঠিক তাঁকে মনে করে রাখতে পারেন কিন্তু বেতারে তাঁর কণ্ঠ শুনেও অনেক সময় তিনি যে কে—তা' ভুলে যেতে হয়, অতএব আর একজনকে সঙ্গে কথা বলানোর প্রয়োজন হ'লে এবং সম্ভবপর হ'লে তাঁর নামটিও যদি সঙ্গে সঙ্গে নাট্যকার সূক্ষ্মশীল খুব বাহাহরীর সঙ্গে নানাভাবে জানিয়ে দিতে পারেন তা হ'লে শ্রোতাদের নাটকের পাত্র-পাত্রীকে বুঝতে আর কষ্ট স্বীকার করতে হয় না। "Any sort of straining on the part of the listeners in, will mar a play, however interesting the fact may be". এই কথাটি বেতারের নাট্যকারদের অবশ্য স্বরণ ক'রে রাখা প্রয়োজন। চরিত্র-বাহুল্যও

ঠিক ঐ একই কারণে পীড়াদায়ক হ'য়ে ওঠে বিশেষ ক'রে সেটি যদি একটি নতুন নাটক হয়। বাংলা রঙ্গমঞ্চে বহুদিন অভিনীত নাটকাবলীর ভূমিকালিপির সঙ্গে অধিকাংশ প্রোতার পরিচয় আছে ব'লে অধিক চরিত্র সম্বলিত নাটকও বেতারে এক-এক সময় আহত হয়, তবে তাঁর সংখ্যা খুবই অল্প। পঞ্চাশ নাটকের অত্যন্ত প্রয়োজনীয় অংশ বেছে নিয়ে এবং অবাস্তব অংশ বাদ দিয়ে ঠিক আড়াই ঘণ্টার উপযোগী ক'রে নাটকটিকে তৈরী ক'রে নিতে হবে। যিনি এই সম্পাদনা ক'রবেন তাঁর সাহিত্য রসবোধ ও নাটকীয় রসানুভূতির (dramatic sense-এর) যদি অভাব থাকে, তাহ'লে তিনি কখনই নাটককে জনপ্রিয় ক'রে তুলতে পারবেন না। বেতার নাট্যকারকে সাধারণ প্রচলিত নাটকের রচনা-কৌশল অনেক-খানি ভুলে যেতে হ'বে এবং শব্দের ওপর দিয়ে মানুষের বা প্রকৃতির ভাব সবটাই ফুটিয়ে তুলতে হবে। নাট্যকার যেন মনে রাখেন যে কোন একজন অঙ্কের কাছে কোন কিছু বলতে গেলে যেভাবে বর্ণনা কৌশলের প্রয়োজন হয় ঠিক সেই রকম বাচন-কৌশল শিল্প-সম্মত ভাবে (artistically) বেতার নাটকে প্রকাশ করা চাই। নাটকের দৃষ্ট-বিভাগ যত কম হবে বেতারের নাটক তত বেশী জনপ্রিয় হ'য়ে উঠবে। নাটকের সহজ-স্বচ্ছন্দ গতিধারাকে অক্ষুণ্ণ রেখে যে নাট্যকার অতি অল্প দৃষ্টের মধ্যে সমস্ত ভাবটি প্রকাশ ক'রতে পারবেন তিনি এখানে বিশেষরূপে সমাদৃত হবেন ব'লে আমার দৃঢ় বিশ্বাস। পঞ্চাশ নাটকগুলিকে বেতারোপযোগী ক'রে নেবার সময় সম্পাদক মহাশয় যদি একদৃষ্টের সহিত আর একদৃষ্টের সংযোগ সাধন ক'রে সেটিকে দীর্ঘ ক'রে নেন তবে খুবই ভাল হয়— অবশ্য যদি তা' নাটককে ক্ষুণ্ণ করে তাহ'লে তা'তে হস্তক্ষেপ করা

অনুচিত। অধিকক্ষণ পাত্র-পাত্রীর কথা চ'ল্লে তা' অনেক সময় শ্রোতাদের পক্ষে ভারী বিরক্তিকর ঠেকে, সেই জন্য তা'কে হাক্কা করবার। জন্য মাঝে-মাঝে গান বা যন্ত্র-সঙ্গীতের সাহায্য গ্রহণ ক'রলে সেটি খুবই আনন্দদায়ক হ'য়ে উঠবে। নাট্যকার এই সমস্ত বিষয় স্মরণ রেখে এবং শব্দের দ্বারা মানুষ কিভাবে অভিভূত হয়, শব্দ তার মনকে কিভাবে আন্দোলিত ক'রতে পারে তা' বিশেষ ধৈর্য্য সহকারে বুঝে যদি বেতার নাটক রচনা বা সম্পাদন করেন তাহ'লে তাঁর স্রবশ-সৌরভ বেতারের সঙ্গে-সঙ্গে চতুর্দিকে বিস্তৃত হ'য়ে পড়বে এবিষয়ে সন্দেহ নেই। তবে একটি কথা এই যে, ছুটি তিনটি স্বতন্ত্র লোককে খাড়া ক'রে তাদের মূখে কতকগুলি কথা দিয়ে দিলেই যেমন নাটক হয়না (নাটকের আকার হ'তে পারে) তেমনি যেখানে সেখানে কতকগুলি শব্দ ক'রলেই এবং “হরিশ” যে সেই দৃষ্টে অবতীর্ণ হ'য়েছে তাই জানিয়ে দিলেই বেতারের নাটক হবেনা।

এরপর বেতারের অভিনয়। সিনেমা বা রঙ্গালয়ে অভিনেতার চেহারাটি সুস্থ না হ'লে তার কোন মূল্য নেই, এখানে কিন্তু তার কোন আবশ্যকতা নেই। চেহারা অতি কুঞ্জী হ'লে চলে কিন্তু কণ্ঠ যদি মিষ্ট না হয়, মাধুর্য্য যদি না থাকে তাহ'লে বেতারে কোনদিন তিনি কিছু ক'রতে পারবেন না। অনেকে হয়তো বলবেন টেলিভিশন হ'লে কি ক'রবে? তার উত্তর এই, এদেশে টেলিভিশন আসতে এবং তা' সম্পূর্ণভাবে সার্থক হ'তে এখনও বহু দেরী, অন্ততঃ ত্রিশ বছরের পূর্বে নয় অতএব সেকথা এখন বাহু দেওয়া গেল। শুধু মিষ্টি স্বর হ'লে চলবেনা সেই স্বরকে ইচ্ছানত নিয়ন্ত্রণ করবার ক্ষমতা অভিনেতা বা অভিনেত্রীর চাই। অভিনেতার হাক্কাভাব, মানসিক চাঞ্চল্য সব কিছুই তাঁর স্বরের সাহায্যে প্রকাশ

করাতে হবে। যে ভূমিকার তিনি অবতীর্ণ হ'য়েছেন সেই ভূমিকাটির মধ্যে তাঁকে সমাহিত হ'য়ে যেতে হবে এবং সেই সঙ্গে এইটুকু মনে রাখতে হবে যে তাঁর হস্তপদ-চালনা, বা মুখের কোন ভাব প্রোভারা কোনমতেই দেখতে পাচ্ছেন না, শুধু স্বরের দ্বারা তিনি সব কিছু প্রকাশ করছেন। বেতার-অভিনেতার কণ্ঠস্বর খুব জোরালো হবারও কোন দরকার নেই, কিন্তু অত্যন্ত হালকা বা অত্যন্ত ভারী কিম্বা ভাঙ্গা হ'লে তা' প্রোভাদের কাছে বিস্তীর্ণ ঠেকবে। মাইক্রোফোনের সামনে কোন্ অভিনেতার কিভাবে বসা উচিত তা' যদিও বেতারের ঘোষণক-মহাশয় (announcer) ঠিক ক'রে দেবেন তবুও এ সম্বন্ধে অভিনেতৃত্বের কিছু জেনে রাখা দরকার। সাধারণতঃ মাস্কের কণ্ঠ যেরূপ হয় সেরূপ কণ্ঠস্বরসম্পন্ন অভিনেতা মাইক্রোফোনের কাছ থেকে দেড় হাত দূরে ব'সবেন। ব'াদের কণ্ঠ স্বভাবতঃই জোরালো তাঁরা তিন হাত, সাড়ে-তিন হাত দূরে থাকবেন, অভিনেত্রীদের কণ্ঠ সাধারণতঃ পুরুষদের চেয়ে তীক্ষ্ণ হয়, সেইজন্য তাঁদের দুই হাত আড়াই-হাত দূরে বসান উচিত। একদৃষ্টে অনেকগুলি পাত্রের আবির্ভাব থাকলে ব'াদের স্বর নিম্ন তাঁরা এগিয়ে ব'সবেন এবং ব'াদের জোরালো স্বর তাঁরা পরে পরে ঠিক পাশাপাশি ব'সবেন বা দাঁড়িয়ে থাকবেন। মাইক্রোফোনের দিকে মুখ রেখে বা মুখ ফিরিয়ে কথা ব'লবেন না.....সব সময়ে কোণাকুলিভাবে মাইক্রোফোন যেন থাকে। অর্থাৎ আপনি মাইক্রোফোনকে মুখের পাশের দিকে সর্বদা রাখবেন তাহ'লে স্বর স্পষ্ট হবে। খুব চীৎকার করবার আবশ্যক হ'লে মাইক্রোফোনের সম্পূর্ণ বিপরীত দিকে মুখটা ফিরিয়ে নেবেন, নয় মাইক্রোফোনের কাছ থেকে পাঁচ হাত দূরে সরে গিয়ে স্বরের উচ্চতা প্রকাশ ক'রতে পারেন। কথা ব'লতে ব'লতে কোণ



উদ্ভাসমান ভাব-প্রকাশ করার সময় সর্বের উদ্ভাষা বধন হয় তখন মাইক্রোফোনের পাশ থেকে মুখটা নামে একটু ফিরিয়ে কথা বললেই চলবে। খুব আন্তে কথা বলার সময় মা *microphone* এর একেবারে পাশে অর্থাৎ একবিঘ্ন হুরে মুখটি ঘিরে গিয়ে কথা বললেই শ্রোতার ঠিক বুঝতে পারবেন যে এটি স্বতঃস্ফূর্ত হ'চ্ছে। স্বতঃস্ফূর্ত শেষ করেই সর্ববার সাধারণ কথা বলার সময় আপনার কলার নির্দিষ্ট স্থানে ফিরে যাবেন। অতি দূর থেকে কথা বলার ভাব-প্রকাশ করতে গেলে মাইক্রোফোনের কাছ থেকে বার-চৌদ্দ হাত হুরে চলে যাবেন। হয়তো হুর থেকে একজন লোক কথা বলতে বলতে আসছে কিবা কথা বলতে বলতে চলে যাচ্ছে, তখন অভিনেতা মাইক্রোফোনের ঠিক সামনে আট-নয় হাত হুর থেকে সাধারণভাবে কথা বলতে বলতে সেইদিকে এগিয়ে আসবেন কিবা পিছু হেঁটে চলে যাবেন। খুব চীৎকার করে কোন সংবাদ দিতে হ'লে আরও হুরে থেকে চীৎকার করতে করতে সামনে এগিয়ে আসবেন কিন্তু সাবধান যেন সে সময় মাইক্রোফোনের খুব কাছে না আসেন—কারণ তা হ'লেই মাইক্রোফোন অচল হ'য়ে যাবে। মা *microphone* এর কাছ থেকে অল্পদূরে এসে কথা বলা চলে কিন্তু কোনমতেই চীৎকার করা যায় না। এটা প্রত্যেক অভিনেতা মনে রাখবেন। প্রত্যেক কথাগুলি যেন স্পষ্ট হয় কারণ অস্পষ্টতা বা ভুল বলা বেতার অভিনেতার পক্ষে মারাত্মক। বাস্তব জড়িত হ'লে তাঁর দ্বারা বেতার অভিনয় অসম্ভব। আয়ত্তির সূত্রেই বেতার অভিনেতার পক্ষে একান্ত প্রয়োজনীয়। নিজের ভূমিকাটি পূর্ণ হ'তে বার-বার পাঠ করে, রিহার্সেল দিয়ে তিনি যেন প্রস্তুত হ'য়ে থাকেন কারণ সে সময় সামান্য একটা কথার ভুলে সমস্ত

২-... প্রাণ হ'য়ে যেতে পারে। একজনের কথাই নয় আরেকজন না হ'লে কোনমতে সময় নেবেন না। তৎক্ষণাৎ নিজের কথাটি বঙ্গবন্ধু—সামান্য বিরতিও বেতার অভিনয়ের রসভঙ্গ করে এবং এটা স্বাভাবিকও কারণ বাণীই যেখানে প্রাণ সেখানে সেই বাণী অস্পষ্ট, জড়িত, বিকৃত, অবিচ্ছিন্ন বা কোন রকমে বাধাপ্রাপ্ত হ'লে সমস্ত অভিনয়টি পশুপ্রমে পর্যাবসিত হয়। শ্রোতাদের মনে সমস্ত ভাবকে আপনি তখন বাণীর দ্বারাই সঞ্চারিত ক'রে দিচ্ছেন, তাঁরাও একাধ্র হ'য়ে আপনার প্রত্যেক কথাটি শুনেছেন স্নেহেরে আপনার পক্ষে বাণী সম্বন্ধে কতখানি সতর্ক হওয়া উচিত আপনিই বিচার ক'রে দেখুন। “অনেকে ভাবেন “বই পড়ে মেরে দোব” কিন্তু অভিনয়ের পূর্বে তাঁরা যতটা নিজেদের কৃতিত্ব সম্বন্ধে আশাবিত হ'য়ে ওঠেন কার্যকালে ঠিক তার বিপরীতই ঘটে ওঠে। এক এক সময়ে গুরু-গম্ভীর নাটকে অভিনেতার অবিচ্ছিন্ন উচ্চারণের দরুণ হস্তকর ব্যাপারের অহুতান হ'য়ে থাকে। নিজের ভূমিকাটি যেভাবে বাধ দেওয়া হ'য়েছে ঠিক সেইভাবে আপনি ব'লে যাবেন। নাটক—সম্পাদক-মহাশয়ের দ্বারা কিবা আপনি স্বয়ং অভিনয়ের পূর্বে দু' পেন্সিল দিয়ে বাধ দেওয়া অংশগুলির চারিধার বেড়।। যত দাগ দিয়ে নেবেন তাহ'লে অভিনয়ের সময় কথার খেই (Cue) ধ'রতে দেরী হবে না। সমস্ত বইটি নিজে আগে ভাল ক'রে প'ড়ে, রিহার্সেল দিয়ে তবে বেতারে অবতীর্ণ হবেন, কারণ সে সময় মাত্র নিজের ভূমিকাটি প'ড়ে চমৎকার ভাব ফোটাও এ কল্পনাও যেন ক'রবেন না, কারণ তা' হ'লে আপনি নিজে তো কখনই সুনাম অর্জন ক'রতে পারবেন না উপরন্তু সকলের সম্মুখে অপদস্থ হওয়ার সম্ভাবনা খুব বেশী জানবেন। সাধারণ রকমকে বা ছায়াচিত্রে দ্বারা

অভিনয় করে পারদর্শিতা লাভ করেছেন তাঁরা অনেক সময় বেতারে অভিনয় করতে এনে পুনরায় অভিনয় করতে পারেন না এই কারণে, যে বেতারের প্রধানী বা কেদেই তাঁরা অবতীর্ণ হন কিন্তু এখানকার অভিনয় ব্যারার সঙ্গে রকালয়ের অভিনয় ব্যারার বিশেষ পার্থক্য আছে এইটুকু তাঁদের সকলের দ্রষ্টব্য রাখা চাই। সাধারণ রকমকে অভিনেতার দীর্ঘকাল তিনি তাঁর দেহভঙ্গীতে প্রকাশ করতে পারেন কিন্তু এখানে যেটুকু দীর্ঘকালের শব্দ, সুঁপিয়ে কান্নার শব্দ সমস্তই মাইক্রোফোনের ভেতর দিয়ে প্রকাশ করা চাই। এবং এ সমস্ত করতে হ'লে খুব আন্তরিক শব্দ করার বা নিয়ম অর্থাৎ মাইক্রোফোনের একেবারে কাছে, মুখের গোড়ায় গিয়ে বৃহৎ শব্দের দ্বারা এই সমস্ত সূক্ষ্ম অনুভূতি প্রকাশ করতে হবে।

বেতারে অভিনয় করার আর একটি বিশেষ নিয়ম, সকলের দৃষ্টির এবং আকৃষ্টির সামগ্র্য রোধে চলা। প্রত্যেকের কথার শুদ্ধী সঙ্গে প্রত্যেকের কথার শুদ্ধী যেন এক হয়। অর্থাৎ অভিনয়ের টাইম খেল তিন্ন না হয়। একজন হয়তো যাত্রার ধরণে অভিনয় করছেন, একজন দানীবাবুর দ্বারা নিরেছেন, একজন শিশিরবাবু বা অহীজবাবু বা নরেন্দ্রের অনুকরণ করে অভিনয় করছেন তা হ'লে চলবে না— কারণ এ রকম ধরণের অভিনয়ে সমগ্র অভিনয়ের সুর ছিন্ন হ'য়ে যায়। বেতারের অভিনয় যদি সমগ্র একটা সুরে অভিনয় না হয় তা হ'লে সেটা শ্রোতাদের কাছে ভাল লাগেনা—প্রতিনিধির অভিজ্ঞতায় এইটুকু অন্ততঃ আবার মনে হয়। এক সুর ব'লতে যেন কেউ না বোঝেন যে সকলেই এক ভাবে অভিনয় করবেন বা একজনের মত করে ব'লবেন। আমি ব'লতে চাই এই যে নাটকীয় রসের পরিপূর্ণতা বজায় রাখতে গেলে প্রত্যেক অভিনেতার বাচনভঙ্গী যেন আর একজনের বাচনভঙ্গীর সঙ্গে

মিলে-মিলে খাপ খাইয়ে চলে। হরের মধ্যে জন কে না না আছে, প্রত্যেক হরই পৃথক্, কিন্তু তার টিক সামঞ্জস্যকর্মই (Harmony) যেমন গানের সৃষ্টি করে তেমনি আর কি। অভিনয়ের সময়ে এই ক্রিয়ারটি প্রত্যেক অভিনেতার লক্ষ্য রাখা উচিত। হঠাৎ চীৎকার করে আবার চট্ ক'রে লামিয়ে আবার বর উঠিয়ে কণ্ঠের স্রব্দনাটক করলেই অভিনয় হবে না, প্রত্যেকটিই হয়তো করা দরকার কিন্তু স্বাভাবিকতা ও শিল্প-কৌশলকে বর্জন ক'রে নয়। প্রত্যেকের সঙ্গে টিক ভাল রেখে চলতে হবে তা না হ'লে অভিনয়েও অতি ধোঁব ঘটান সম্ভাবনা পূরই বেশী।

আর দুটি কথা বলেই আমি বেতারের অভিনয়-প্রসঙ্গ শেষ করবো। অভিনয়ের সময় অতি ব্যস্ততা যেন না পড়ে, অত্যন্ত তাড়াতাড়ি কথাগুলি যেন না বলা হয় এবং জোর ক'রে যেন চীৎকার করা না হয়। চীৎকার ক'রে গিয়ে কণ্ঠ বহিষ্টিরে যায় তাহ'লে শ্রোতাদের কাছে সে অভিনয় অসম্ভব কর্কশ শেকবে। আরপর যে ভূমিকায় হয়তো জোর দেওয়ার আবশ্যকতা আছে সেরূপ ভূমিকায় প্রথম থেকে খুব সংযত, বীর শাস্তভাবে অভিনয় করতে হয় কারণ গোড়া থেকেই যদি climax-এ কণ্ঠ চড়ে থাকে তাহ'লে সমগ্র ভূমিকাটির অভিনয় ব্যর্থ হ'তে হয় তাহ'লে সে অভিনয় অনেক বহর হারান হ'লে ওঠে। হরের উচ্চতা ও নিরতা কোথায় কতখানি করা দরকার তার বিচার করার কৌশলের ওপর আপনাদের অভিনয় খ্যাতি নির্ভর ক'রছে।

বেতারে শব্দের প্রয়োজনীয়তা সকলের চেয়ে বেশী কিন্তু কি তাহে কিসের সাহায্যে যে কি শব্দ উৎপন্ন ক'রতে পারা যায় তা অভিজ্ঞতা না হ'লে বুঝতে পারা যাবেনা। তাহ'লে বিফলকর এবং অপরাপর দেশে শব্দ-সৈনিকের সম্পাদকের দ্বারা Holio sound প্রভৃতির ব্যবহৃত করে নানানরকম নতুনকর করার প্রচেষ্টা চলছে কিন্তু এখানে প্রথম ও সেরূপ

ব্যবস্থা করে তোলা সম্ভবপর হয়ে ওঠেনি। এতদরকম শব্দ বৈচিত্র্য এখানে স্থাপ্তি করতে পারা যায় তা'হু'-এক পাতায় লিখে সম্পূর্ণ করা অসম্ভব। আমাদের ক'লকাতার টেপনে শব্দ-বৈচিত্র্য সম্পাদনের জন্য এখনও নানানভাবে চেষ্টা চলছে, অর্ধের সুবোগ হ'লে শব্দ-বৈচিত্র্য বহুদূর কোটানো যেতে পারে।

বেতারের গান মাইক্রোফোনের সামনে থেকে সাধারণতঃ চার-পাঁচ হাত দূরে হ'য়ে থাকে, সে সময় গায়িকার কাছে হারমোনিয়াম থাকে, কিন্তু অভিনয়ের সময় হারমোনিয়াম দূরে রাখা উচিত। কোরাস গানের সময় মাইক্রোফোন থেকে হারমোনিয়াম ছয়-সাত হাত দূরে রেখে, আর্টিষ্টদের চার হাত দূরে রাখতে হবে। তিন জনের বেশী আর্টিষ্ট যেন না একসঙ্গে গান করেন।

এ বিষয়ে কাগজ-কলামের সাহায্যে সব কিছু বুঝিয়ে দেওয়া অত্যন্ত কঠিন—আমার ক্ষুদ্র শক্তি অল্পধারী বতদূর বিষয়টিকে সহজ করবার চেষ্টা করলাম জানিনা ঠিক হ'ল কিনা। পরিশেষে একটি কথা ব'লে আমি বিদায় গ্রহণ করবো সেটি এই যে, বেতারের আসরে যে কোন বিভাগেই আপনি অবতীর্ণ হ'ন না কেন সর্বদা নিজের বাণীর স্পষ্টতা ও কণ্ঠের মাধুর্যের দিকে লক্ষ্য রাখবেন—কারণ বেতারের প্রাণই বাণীর স্পষ্টতা ও স্বরের মাধুর্য।



ब-कपी





এই প্রবন্ধ লেখক **শ্রীমুখ্য** **জ্ঞানেন্দ্রনাথ**। ইনি একজন সুপ্রসিদ্ধ ঐতিহাসিক নবীন অভিনেতা। তাঁহার এই পুস্তকের জন্য লিখিত প্রবন্ধটি নিম্নে প্রকাশিত হইল:—

বাণীর হেঁদা করিয়াছি জীবনের বৃত্তি, রদমক করিয়াছি তাহার  
 কেন্দ্র। অভিনয় সম্বন্ধে কিছু বলিতে গেলে আমার সূজার আদর্শ এবং  
 পদ্ধতি বলাই আমার কর্তব্য। দার্শনিক সমগ্রভাবে অভিনয়ের  
 আলোচনা করুন এবং অভিনয়বৃত্তি জীবনের বাত্ম্যপথে কতটুকু সহায়ক  
 তাহা নির্ধারণ করুন; পর্যালোচক খুঁটিনাটির ব্যাখ্যা করুন এবং উন্নতির  
 পথ দেখাইয়া দিউন। কিন্তু অভিনেতারো কিছু বলিতে হইলে তাহার  
 কর্তব্য—তাহার দিক দিয়া অর্থাৎ তাহার Standpoint দিয়া তাহার  
 অভিব্যক্তির ব্যাখ্যা করা এবং তাহার আদর্শ ও পদ্ধতির সঙ্গে সামঞ্জস্য  
 দেখাইয়া দেওয়া।

যে ধারাত্তে আমি অতিনয় করি তাহার সঙ্গে সকলেই যে একমত হইবেন এরূপ আশা আমি করি না। আমার গান কাহারও কাছে মূরে-তালে ঠিক মনে হয়, কাহারও কাছে বা বেজুরো মনে হয় এবং কেহ বা উদাসীন থাকেন। আমার অতিনয় বা প্রকাশ-ভঙ্গী লইয়া সমস্ত সমস্ত আলোচনাও হয় এবং বন্ধু-বান্ধবেরা আমার কৈফিয়ৎও দাবী করেন। এই সমস্ত পরিস্থিতির মধ্যে সৰ্ব্ববিষয়ের স্মৃতিই আলোচনা অগম্য, তবে আমি বড়টা সংক্ষেপে পারি যে বিষয় লইয়া অর্থাৎ আমার অতিনয়-ধারা লইয়া যে মতটোষ তাহারই দুটা-একটা বিষয়ের আলোচনা করিতে চাই।

স্বাভাবিক ও নৈসর্গিকের লড়াই আমাদের রক্তরসে সর্বলোচনাতে  
বহুদিন ধরিয়া চলিয়া আসিতেছে। কিন্তু অতি অল্প লোকই ঐক্যভাবে  
জিনিষট। বুঝিতে পারিয়াছেন বলিয়া আমার বিশ্বাস, কারণ কাহার সীমা

যে কতকগুলি তাহা অনেক খোঁজেন না। চিত্রকর গাছ আঁকিবার সময় গাছের শাখা-প্রশাখা বাটির মধ্যে প্রোথিত করিয়া গাছের ওড়ী ও শিকড়গুলি যদি আকাশে প্রসারিত করেন তবে তাহা হয় স্বাভাবিক—গাছকে বাস্তব গাছের মত করিয়াই আঁকিতে হইবে। কিন্তু কুৎসিৎ ময়লা গাছ স্বভাবে আছে বলিয়া তাহা আঁকাই আর্ট নয়। চিত্রকর স্বভাবে হইতে সুন্দর গাছটী বাছিয়া লইবার অধিকার রাখেন এবং কুৎসিৎ গাছটী বাদ দিতে পারেন। চিত্রকর আরো একটু অগ্রসর হইতে পারেন—কল্পনার সাহায্যে তিনি স্বভাবের গাছের উপর রং ফলাইতে পারেন, তাহাকে আরো সুন্দর করিতে পারেন। এই সুন্দর করাতেই চিত্রকরের তুলির সার্থকতা। কিন্তু—এই কিন্তুটিই চিত্রকরের অধিকারের সীমা নির্ধারিত করিতেছে—চিত্রকরের কোনও অধিকার নাই যে তিনি স্বভাবকে অতিক্রম করেন। স্বভাবকে বজায় রাখিয়া তাহাকে সুন্দর করাই আর্টের সার্থকতা। অভিনয় সম্বন্ধেও এই একই নিয়ম।

অভিনয় কিছুতেই স্বাভাবিক হইবে না, কিন্তু সকল স্বাভাবিক অভিব্যক্তিই অভিনয় নয়। স্বভাবের মধ্যে যাহা সুন্দর যাহা আদর্শ তাহা বাছিয়া লইবার অধিকার অভিনেতার আছে—এবং চিত্রকরের মত অভিনেতাও আর একপদ অগ্রসর হইয়া কল্পনার সাহায্যে তাহাতে আরও একটু রঙ ফলাইতে পারেন। কিন্তু চিত্রকরের মত তাঁহাকেও তাঁহার সীমার মধ্যে থাকিতে হইবে। অর্থাৎ অভিনেতা তাঁহার সৌন্দর্য্য সৃষ্টির আভিষ্যে—স্বভাবকে অতিক্রম করিতে পারিবেন না।

এই কথাটাই পাশ্চাত্য দেশের কৃতি অভিনেতারা নানা ভাবার নানা ভঙ্গীতে প্রকাশ করিয়াছেন—অভিনেতা স্বাভাবিক অভিনয় করিবার চেষ্টা করিতে গিয়া—“he should idealise all he does but not



নাট্যমন্দিরে অভিনীত “সীতা” নাটকে “লবের” ভূমিকায়  
সুপ্রসিদ্ধ অভিনেতা—শ্রীরবীন্দ্র রায়



familiarise". অভিনয় স্বভাবের প্রতিচ্ছবি (Mirror of Nature) কিন্তু সুন্দর (artistic)। স্বভাবকে বজায় রাখিয়া—এতটুকু রং ফলান, এতটুকু সুন্দর করা, যাহাতে রসসৃষ্টি হয়—এইটুকুকেই আমি “স্বাভাবিক” অভিনয় বলিয়া মনে করি। আমি যদি স্বভাবের গভী অতিক্রম না করিয়া সৌন্দর্য্যসৃষ্টি এবং রসসৃষ্টি করিতে পারিয়া থাকি তবেই আমার অভিনয় সার্থক হইয়াছে,—যতটুকু তাহাতে টান পড়িয়াছে ততটুকু ক্রটি আমার এখেনো আছে। আমার সাধনা সার্থক হইবে তখনই যখন আমার পূর্ণ রসসৃষ্টি সুখী দর্শকগণের চিত্ত-বিনোদন করিবে,—রসিকজনের কুতূহল নিবারণ করিবে অথচ তাহাতে কোনও অস্বাভাবিকতা তাঁহাদের রসানুভূতিতে ব্যাধি দিবে না।

ভিখারীকে শিক্কে মণ্ডিত করি না সত্য,—ছিন্ন-বস্ত্রই পরিধান করাই তাহাকে, কিন্তু তাই বলিয়া সত্যিকারের ভিখারীকে তাহার ছিন্ন ময়লা বস্ত্রাদি লইয়া রঙ্গমঞ্চে প্রবেশ করিতে দিব না। অজ্ঞাঘাত করিয়া কাটিয়া ফেলা ঠিক স্বাভাবিক কার্য্য হয় বটে কিন্তু রঙ্গমঞ্চের বিধান রং মাথাইয়া রক্তের সৃষ্টি করা এবং অজ্ঞাত অভিব্যক্তি দ্বারা হত্যা ও আঘাত প্রবেশ করা।

ইহা ছাড়া আবার কোনও কোনও অভিনেতার স্বাভাবিক কথা বলিবার ভঙ্গীতে হয়ত অনেক ক্রটি আছে যাহা তাঁহাদের পরিচিত আত্মীয় বন্ধুদের জানা আছে এবং যাহারা ঐ সব ক্রটি সবেও তাঁহাদের কথা বেশ বুঝিয়া লইতে পারেন। কিন্তু সাধারণ শ্রোতাদের রস পরিবেশন করিবার সময় তাঁহাদের প্রকাশ যতটা নির্ভুল ও লার্কজনীন হয় তাহার চেষ্টা করাই সর্ব্বোত্তমভাবে কর্তব্য এবং তাহাই তাঁহাদের একমাত্র কাম্য হওয়া উচিত।

সুর ও অসুরের লড়াইও রক্তক্ষয় সমালোচকদের একটা মাহুলি-  
আলোচনার বিষয়। সুরাসুরও এক হিসাবে স্বাভাবিক অস্বাভাবিক  
বিশ্বের অঙ্গরূপ। অনেকে বলেন অসুর অভিনেতা সুরেলা অভিনয়  
করেন। কিন্তু একটা কথা তাহার বিবেচনা করিয়া দেখেন না যে—  
সুরে শুধু গান হয় না;—কথাবলারও সুর আছে, পঙ্খের যেমন ছন্দ  
আছে গল্পেরও ছন্দ তেমনি বর্তমান। এখানেও সীমা নির্দেশ মত  
অভিনেতাকে চলিতে হইবে। আমরা সকলেই কথার অর্থের সঙ্গে  
সঙ্গতি রাখিয়া তাহাতে সুর দিয়া কথা বলি। যদি অর্থের সঙ্গে সঙ্গতি  
না থাকে এমন সুরকে অর্থহীন সুর বলি। এই বেসুরো প্রকাশ  
অভিনেতার দোষ। অর্থের সঙ্গে সঙ্গতি রাখিয়া, যথাযথভাবে মনো-  
ভাবে প্রকাশ করিতে এবং প্রয়োজন মত তাহার পরিমাণ প্রকট করিয়া  
প্রকাশ করিতে যে সুর আবশ্যিক তাহা গ্রহণ করা দোষ নহে। এবং  
তাহাতে একটু রং কলাইয়া সুন্দর করাতে অভিনয়ের সৌন্দর্য্য বৃদ্ধি  
পায়। এবং অভিনয় প্রতিপাত্ত বিষয় সূত্বভাবে প্রকাশিত হয় বলিয়াই  
আমার বিশ্বাস। বিশেষতঃ তাব রসপূর্ণ কথার প্রকাশে সুর থাকা  
অবশ্যজ্ঞাবী।

এই সৌন্দর্য্য সৃষ্টি—ইঞ্জিনিয়ারের স্কেল লইয়া গণিতের সাহায্য  
হয় না। অভিনয়ের আদর্শ ও পদ্ধতির প্রতি গোড়াতে লক্ষ্য রাখিয়া  
চলিতে হয়। তারপর ক্ষেত্রানুযায়ী অবস্থানুযায়ী অভিনেতা চলিতে  
থাকে তাহার পরিণতির দিকে।

আমাদের দৈনন্দীন জীবনের কল-কোলাহল ও হট্টগোলের মধ্যেই  
আমরা আমাদের raw materials পাই। তাহাকে সুন্দর করিয়া এবং  
কেদ্রীভূত ও প্রকট করিয়া প্রকাশ করাই—অভিনয়।

শুধু এই কথা বলিয়াই এ প্রবন্ধের শেষ করিতে চাই যে—আমরা

1



গ্রন্থকার প্রণীত মিনার্ভা থিয়েটারে অভিনীত “দেশের ডাক”  
নাটকে “গুণধরের” ভূমিকায় নটসংঘ্য অহীন্দ্র চৌধুরী  
বালক “ভগ্নলের” ভূমিকায় “রেণুবালা” (সুখ)।



সংসারের চিত্র খানিক বটে কিন্তু রকমকে আবিষ্কার। তাহা উন্নততর আদর্শে এবং সুন্দর ভাবে প্রকাশ করিবার প্রয়াস নাই।—সুতরাং তাহার পদ্ধতি ও সংসারের স্বাভাবিক প্রকাশ-ভঙ্গী হইতে উন্নত ও সুন্দর। গান্ধাতা পণ্ডিতগণ এই কথাটা স্মৃতি তাহার ব্যক্ত করিয়াছেন যে রকমক সংসারের প্রতিচ্ছবি বটে কিন্তু আদর্শীভূত ও উন্নত প্রতিচ্ছবি “The Stage is an idealised and bettered likeness of the world”.

## বহুরূপী

### [ শ্রীমুক্ত অহীন্দ্র চৌধুরী ]

ইতিহাস :

বহুরূপী বিজ্ঞা বহু যুগ-যুগান্তর হোতে সকল সভ্য সমাজেই প্রচলিত ছিল। রাজ-সজ্জা করবার বাসনা এমন কি আদিম যুগের অসভ্যদের মধ্যেও খুব আদরনীয় ছিল। তাই আমরা পুরাতন মিশরীদের মধ্যে বিহ্বলী করা হাড়ী ও মুখে রঙ মাখা রাজপুরুষদের ছবি অনেক পুঁথিতে দেখিতে পাই। আশেরীওদের (Assyrian) মধ্যেও বোদ্ধা বা রাজ-পুরুষেরা মুখে রঙ মাখিতে ও হাড়ীতে, নানারূপ মণি-মাণিক্য-যুক্ত অলঙ্কার ব্যবহার করতেন। এমন কি শেরিডনের যুগে ইংলণ্ডে পাউডার করা পরচুল ও বিউটি স্যুট (Beauty suit) সভ্য সমাজে বহুগীয় ছিল। শুধু কৃত্রিম বেশ-ভূষার কথা ছেড়ে দিলেও মানুষ অল্প কোন মানুষের রূপ ধরবার জন্য যে-বেশভূষা করে তা পৃথিবীতে বহুরূপী থেকে প্রচলিত আছে, তবে পূর্ব যুগে তার প্রক্রিয়া ছিল অসভ্য।

এসে পূর্ব যুগে অভিনেতারা অভিনয় করবার পূর্বে যুখোস পরে রক্তমাংসে আবির্ভূত হ'তেন। ক্রমে এই অভ্যাস রোমীয়দের মধ্যে প্রচলিত হোয়েছিল। শোনা যায় বিভিন্ন ভাব প্রকাশ করবার জন্য অভিনেতারা বিভিন্ন যুখোস পরিধান করতেন। সেই জন্য বিভিন্ন বিভিন্ন যুখোস তৈরী হ'ত, যথা—রাগ, ঘৃণা, প্রেম। সেই জন্য পাশ্চাত্য নাট্যকলার অভিজ্ঞানরূপে ( *Week of Comedy and Tragedy* ) যুখোসের চিত্র আভাও ব্যবহৃত হয়। এই যুখোস-পরা অভিনয় করার প্রথম ব্যতিক্রম করে কয়েকজন রোমীয় ভবঘুরে অভিনেতা, যারা অভাবের জন্যই হোক বা অন্য যে কোন কারণেই হোক, যুখোস সংগ্রহ ক'রতে না পেরে প্রথম গাছের পাতার রস নিঙড়ে অঙ্গ-সজ্জা ক'রে অভিনয় করেছিলেন। কিন্তু বহুরূপী বিজ্ঞার উন্নতি সাধন হোয়েছিল মধ্য যুগে। মধ্য যুগের খুঁটান সন্ন্যাসীরা *Morality* বা *Miracle play*র অভিনয়ে বাইবেলে বা অন্য কোন কাল্পনিক চরিত্রে যথায়থ তাবে *Realistic* রূপ দেবার চেষ্টা করেন। কিন্তু তাঁরা পরের যুগে অর্থাৎ শেক্সপিয়ারের ( *Shakespeare* ) যুগে অভিনেতার অঙ্গ-সজ্জার কোন উৎসাহ দেখতে পাওয়া যায়নি, এমন কি তারা ঐতিহাসিক নাটকেও সাময়িক বেশে সজ্জিত হোয়ে মঞ্চাবতরণ করতেন। এলিজাবেথের যুগ কাটিয়ে এসে বর্তমান যুগের প্রারম্ভেও এই বিজ্ঞার খুব উন্নতি সাধন হয়নি। তখনকার অভিনেতারা একটু খড়ির গুঁড়া, একটু লাল ca'mine কিছু পলিতা পোড়ার ছাই, এই সব জিনিষের সংমিশ্রণে কাজ চালিয়ে নিতেন। বহুরূপী বিজ্ঞার যথার্থ উন্নতি হোল সেদিন, যেদিন, Grease Paint-এর চলন হোল। এই Grease Paint-এর নানারূপ ব্যবহার প্রণালীই হোচ্ছে এই বহুরূপী বিজ্ঞার মূলভিত্তি। আর Grease Paint-এ আধুনিক যুগে এমন সব আত্মসজ্জিক দ্রব্য

আবিষ্কার হচ্ছে বানের সংমিশ্রণে ও নিপুণ ব্যবহারে পূর্বে বা কল্পনাক  
ছিল এখন তা বাস্তবে পরিণত সম্ভব হোলেছে।

আমাদের দেশেও বহুযুগ থেকে এই বিজ্ঞার প্রচলন হোয়ে আসচে।  
কিন্তু প্রাচীনেরা কি প্রণালীতে এই বিজ্ঞার অনুশীলন করতেন, তা  
আমাদের জানা নেই। তবে বর্তমানে বঙ্গরঙ্গালয়ের প্রথম যুগে  
অভিনেতারা অঙ্গ-সজ্জার ঘোটেই পক্ষপাতী ছিলেন না বরং তাঁরা  
অঙ্গ-সজ্জার বিরুদ্ধমতবাদী ছিলেন। তবে রঙ্গালয়ের আলোক-সম্পাতের  
উন্নতির সঙ্গে সঙ্গে অভিনেতাদেরও বাধ্য হোয়ে বহুরঙ্গী বিজ্ঞার  
পক্ষপাতী হোতে হোয়েচে। এখানেও অভিনেতারা ঝড়ির গুঁড়া,  
মেটে সিঁহর ও ভূবোর কালী প্রভৃতির দ্বারা অঙ্গ-সজ্জা গেরে নিত।  
বর্তমান অবস্থাতেও প্রক্রিয়া সমান আছে, তবে ভূবোর কিছু পরিবর্তন  
হোয়েচে। যথা—ঝড়ির গুঁড়ার পরিবর্তে white flake রঙ, মেটে  
সিঁহরের পরিবর্তে carmine, rouge, ভূবো কালীর পরিবর্তে কালো  
cosmetique পছন্দ করেন। পূর্বে রঙ করার পর অভ্রের গুঁড়া  
যুখে খুপে দেবার রীতি ছিল। এখন তার পরিবর্তে পাউডার  
ব্যবহৃত হয়।

**প্রয়োজনীয়তা**—রঙ্গমঞ্চে অভিনেতা অভিনেত্রীর বেক্সপ  
অভিনয় কোশল প্রয়োজন, অভিনীত চরিত্রের রূপ-সজ্জা তার চরিত্র  
ফল প্রয়োজনীয় নয়। অভিনেতা রঙ্গমঞ্চে প্রবেশ করার সঙ্গে সঙ্গে  
তার কণ্ঠস্বর বা অঙ্গপ্রত্যঙ্গ সঞ্চালনে অভিনয়ের ভাব প্রকাশের পূর্বে  
তার রূপ দর্শকদের সম্মুখে উদ্ভাসিত হয়। যদি রূপসজ্জার অভিনেতা  
দক্ষ হ'ন বা তাঁর সেই সজ্জা তাঁর চরিত্রাভূষারী হয় তা হলে দর্শকদের  
অভিনয়ের দ্বারা বোহিত করবার বহু পূর্বে রূপদক্ষ অভিনেতা দর্শকদের  
কল্পন অনেকখানি জগ্ন করে নেয়। একজন অভিনেতা বিভিন্ন চরিত্রের

একই অভিনীত রাতে বা বহু অভিনয় রাতে বসন্তের উপস্থিতি হয়।  
 প্রথমে সেই অভিনেতার ব্যক্তিত্বকে চাক্ষুণ্যের অন্তরীক্ষণের আবরণ-  
 দরকার হয়,—সেটি যেমন তেমন দরকার নয়—অভিনয়ের একটি  
 অত্যাবশ্যকীয় অঙ্গ এবং অভিনেতার সর্বপ্রধান কর্তব্য—এবং অভিনীত যুগ-  
 থেকে বর্তমানকাল পর্যন্ত সকল অভিনেতারাই এটা করে আসছেন।  
 বধা—রুদ্ধ লাজাহানের ভূমিকা অভিনয় কর্তে হ'লে অভিনেতাকে একটা  
 লাল দাড়ী, বাহা চুল জরীর গোরাক পরে মুখে একটু রং করে মিকের  
 ব্যক্তিত্বকে ঢেকে রাখতে হয়—কিন্তু যদি কোন অভিনেতা কালো  
 টেরীকাটা চুল, গৌর-দাড়ী কানানো অবস্থায় পাঞ্জাবী গায়ে পাশ্পন  
 পায়ে রক্তমণ্ডে অবতীর্ণ হয়ে লাজাহানের ভূমিকা অভিনয় করেন তা  
 হ'লে তাঁর আয়ত্তি বতাই মধুর হোক, অঙ্গভঙ্গান (‘Gesture’) যত  
 সুন্দরই হোক, দর্শক প্রথমে তাঁকে লাজাহান বলে মেনে নিতে রাজী  
 হবেন না—দ্বিতীয়তঃ অভিনেতা তাঁর আশ্রয় চেঁচায় সুন্দর অভিনয়  
 স্বত্তেও কোন রঙ্গ সৃষ্টি কর্তে পারেন না। তবে তাই রূপ-সজ্জার  
 আবরণ গ্রহণ করেন—তবে, সেটা কেহবা সূচকরূপে ও দর্শকের সঙ্গে  
 সম্পন্ন করেন কেহবা যেমন তেমনভাবে কাজ চালিয়ে থাকেন।

সাধারণ রূপ-সজ্জাকে কলাসম্মত রূপ-সজ্জার পরিণত কর্তে হ'লে  
 কিছু যিস্তারিত কার্যপদ্ধতির (‘detail’) প্রয়োজন। যে কোন  
 অভিনেতা পরচুল ও দাড়ী একটু রং অত্যন্ত খুঁটিনাটির দ্বারা নিজের  
 ব্যক্তিত্বকে চাক্ষুণ্যে পারেন সেটা এমন কিছু শক্ত নয়—কিন্তু চরিত্র সৃষ্টি  
 কর্তে হ'লে কিংবা তাঁর রূপ-সজ্জা খুব দর্শকের সঙ্গে কর্তে হ'লে  
 অভিনেতাকে প্রথমে বিভিন্ন রংএর সংমিশ্রণ প্রণালী ও দাড়ী গৌর ও  
 পরচুল সুন্দরভাবে পরার রীতি আয়ত্ত কর্তে হয়,—যেমন হ'ল  
 অভিনেতা রুদ্ধ লাজাহানের ভূমিকা অভিনয় কর্তার অন্তরীক্ষণে

তাঁহার অতঃপর কার্য। এই নব সংকল্পের হাশী আরম্ভ হইয়াছে শুনিয়া—তিনি কয়েক আশিষ প্রদান করিয়াছিলেন এবং এ কার্য বাহাতে যত্ন সহকারে হইতে দেখিতে আসিতে বিশেষ জ্ঞানীয়া করিয়া ছিলেন। আমার নিজস্ব ইচ্ছা—এই নব সংকল্প বিধাতার ইচ্ছার বিলম্বে একান্তিত হইয়া—তাঁহার হস্তে অর্পণ করিতে পারিলাম না। দানীয়াবু লসকর যে কবিতা অভিনয়-শিকার লিখিত হইয়াছে,—তাঁহার আশিষের সে সকল অংশ মুদ্রিত হইয়া গিয়াছিল,—সুখী পাঠকগণ পাঠ করিতে পারিয়া মুগ্ধিত পারিবেন আমার বলা বাহুল্য। দানীয়াবুর পরলোকগমনে বহু-কালকের যে কতি হইল,—তবু এইটুকুই বলিতে পারি, তাঁহার দৃষ্টি-বিশ্ব হইতে রত্ন-সকলয়ের অভাবে শেব-দিন পর্যন্ত সে কতি পূরণ করিবার সাধ্য তাহারও হইবে না।

যে সমস্ত সমস্ত নাট্যাশিল্পীগণ, নাট্যকলাবিদৃ সম্রাট তত্বমহোদয়গণ তাঁহাদের মূল্যবান অবদান—এবং অভিনয়-চিত্র প্রদানে আমার এই অভিনয়-শিকার নব সংকল্প সম্বন্ধ করিয়া আমাকে চিরকৃতজ্ঞতা-পাশে আবদ্ধ করিয়াছেন,—আমি পুনরায় তাঁহাদের প্রতি আমার আন্তরিক-স্নেহ-প্রতিজ্ঞা জ্ঞাপন করিতেছি।

উপসংহারে অভিনয়-চিত্রগুলি সম্বন্ধে বিশেষ বক্তব্য আমার কিছুই নাই। কারণ—প্রত্যেক চিত্রেই নিম্নে লক্ষিত নাট্যাশিল্পীগণের নাম ও কৃষিকা সকল ব্যক্ত করা হইয়াছে। প্রায় সকলেই সাধারণ্যে বিশেষজ্ঞগণেই পরিচিত। তবে—একটি অভিনয়-চিত্র সম্বন্ধে নাট্যাশিল্পীগণের নিকট আমার পরিচয়-বিধান এবং হই এক কথা বলিবার আছে। সে চিত্র কেবল সাধারণ দৃষ্টান্তের ব্যাখ্যাতা অভিনেতার নয়। সে চিত্ররাশি আমার পূর্ব দেহাঙ্গের সুপ্রসিদ্ধ ঐতিহাসিক অভিনেতা—এবং কলিকাতার প্রথম সুপ্রসিদ্ধ অ্যান্টিগ্যাট

পুলিশ-কমিশনার রায় সাহেব ত্রীমূর্ত প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায়ের । ইহার দুইখানি অভিনয় চিত্র গ্রন্থে সন্নিবেশিত হইয়াছে ; — একখানি “নর-নারায়ণ” নাটকের “কর্ণের” ভূমিকায় এবং অপরখানি “রাণাপ্রতাপ” নাটকের “শক্তসিংহের” ভূমিকায় । চিত্রে দেখিয়াই নাট্যামোদী সুধীগণ নিশ্চয়ই বিচার করিতে পারিবেন,—সাধারণ রঙ্গমঞ্চে এরূপ সুন্দর এবং সুদর্শন অভিনেতা বিরল বলিলেও অত্যাুক্তি হয় না । কলিকাতার সুপ্রসিদ্ধ অবৈতনিক “Old Club”এ ( ওল্ড ক্লাবে ) ইনি পূর্বে বহু নাটকের প্রধান ভূমিকায় অভিনয় করিয়াছেন,—এক্ষণে স্ব-প্রতিষ্ঠিত অবৈতনিক Central Club ( বোবাজার স্ট্রীটের উপর সেন্ট্রাল ক্লাবে ) মাঝে মাঝে অভিনয় করিয়া থাকেন—( অবশ্য, সাধারণ রঙ্গমঞ্চ ভাড়া লইয়া—অবৈতনিকভাবে—নিমন্ত্রিত সঙ্গীত ব্যক্তিগণের উপস্থিতিতে এবং উৎসাহে । ) আমি সৌভাগ্য বশতঃ প্রভাতকুমারকে বহু ভূমিকায় অভিনয় করিতে দেখিয়াছি । ইহার অসামান্য অভিনয়চাতুর্য্য দেখিয়া মনে মনে বিস্মিত হইয়া ভাবিয়াছি যে, পুলিশ কন্সটারী হইয়া এবং পুলিশ লাইনে কার্য্যদক্ষতা দেখাইয়া যিনি এত পদোন্নতি লাভ করেন,—তিনি কেমন করিয়া এমন Sentimental ভাবোন্মাদ হইয়া বিচিত্র রঙ্গের ভূমিকায় দর্শকবৃন্দকে ভুলাইতে মজাইতে এবং করুণ মর্শ্মস্পর্শী ভূমিকায় অভিনয়ে কাঁদাইতে সক্ষম হন ? আর একটি বিশেষ প্রশংসার বিষয়—ইহার অভিনয়ে এই যে, ইনি আত্মকালের অভিনেতার মত নকল-বান্ধী বা অমুকরণকারী মোটেই নহেন । ইহার অভিনয় আগাগোড়া ইহারই নিজস্ব,—যাহার জ্ঞান—প্রাণ খুলিয়া ইহার সম্বন্ধে এতগুলি কথা নাট্যামোদী সুধীবৃন্দ সকাশে ব্যক্ত করিলাম ।

সর্বশেষে বক্তব্য,—চিত্রসংখ্যা অত্যন্ত অধিক হওয়াতে ইচ্ছা

বাঙ্কিলেও অনেকগুলি "অভিনয়-চিত্র" এই নব সংস্করণে ছাপাইতে পারিলাম না। অত্যন্ত দ্রুতের নহিত জানাইতেছি—এমন অনেক জনপ্রিয় অভিনেতা আছেন, অনেক চেষ্টা করিয়াও বাঁহাদের চিত্র সংগ্রহ করিতে সক্ষম হই নাই। সুতরাং—ইচ্ছা বাঙ্কিলেও তাঁহাদের অভিনয়-চিত্র অভিনয়-শিকার প্রকাশ করিবার সুযোগ পাইলাম না।

অভিনয়-শিকার এই নব সংস্করণে নাট্যমোদিগণ যদি প্রীত হইয়া থাকেন তাহা হইলেই আমার পুনর্জীবন লাভ করিয়া অভিনয়-শিকার প্রকাশিত করা স্বার্থ সাধক হইল বলিয়া মনে করিব।

প্রচ্ছদপট শ্রীশঙ্ক মুখোপাধ্যায়ের আঁকা।

সাল—১৩৩৯

সমাপ্ত

শিবমন্ড

## প্রবন্ধকর্ম

### শাটিক—

- ১। শখধনি ( বাট্যমন্দিরে অভিনীত )
- ২। কবীর ( ঠার থিয়েটারে অভিনীত )
- ৩। উর্পাকতা ( ঠার, কোহিনুর থিয়েটারে অভিনীত )
- ৪। সাইন্স অফ দি ফ্রন্ট ( ঠার থিয়েটারে অভিনীত )
- ৫। সওদাগর ( ঠার থিয়েটারে অভিনীত )
- ৬। সংসার ( ঠার থিয়েটারে অভিনীত )
- ৭। বাকালী ( মিনার্ভার অভিনীত )
- ৮। দেশের ডাক ( মিনার্ভার অভিনীত )

### প্রহসন—

- ৯। জোর বরাত ( মিনার্ভার অভিনীত )
- ১০। শাঁখের করাত ( ঠার থিয়েটারে অভিনীত )
- ১১। কৃতান্তের বঙ্গবর্ন ( মিনার্ভার অভিনীত )
- ১২। পেলালামের বদেশিডা ( মিনার্ভার অভিনীত )
- ১৩। বেজার রগড় ( গ্রেট ডায়ালগ, ঠার, মিনার্ভার অভিনীত )
- ১৪। গুরুঠাকুর ( ঠার থিয়েটারে অভিনীত )
- ১৫। বিজ্ঞাধরী ( ঠার থিয়েটারে অভিনীত )
- ১৬। কেলোর কার্তি ( মিনার্ভার অভিনীত )
- ১৭। গোসাইজি ( ঠার থিয়েটারে অভিনীত )
- ১৮। ভূতের বিয়ে ( কহিনুর থিয়েটারে অভিনীত )
- ১৯। কলের পুতুল ( কহিনুর থিয়েটারে অভিনীত )
- ২০। ফুলশর ( মিনার্ভার অভিনীত )

### উপন্যাস—

- ২১। থিয়েটারের শুভকথা ( প্রচলন )

### প্রবন্ধ—

- ২২। অভিনয়-শিক্ষা ( প্রচলন )

সুন্দরাস চট্টোপাধ্যায় এও সুল

২০৭১১, বঙ্গবন্ধু স্ট্রীট, কলিকাতা



**THE  
CALCUTTA RESEARCH  
ASSOCIATION LTD.**

**90/11A, Harrison Road,**

**CALCUTTA**

---

**Manufacturers  
of**

**All kinds of pure Vaccines, which can  
be had fresh from the Laboratory in  
any quantity and strength.**

from a  
**SILK HOME**



For Swadeshi Silk of Every Description  
SILK HOME, 56 College Street, Calcutta

# The Modern Review

## SUBSCRIPTION

**PAYABLE IN ADVANCE**—*Annual*, inland Rs. 8-8, foreign Rs. 11-8 or 18 Shillings, *Half yearly*, inland Rs. 4-8, foreign Rs. 6 or 9 Sh.

It is desirable that subscriptions should commence with the January or the July number; but the *Review* may be supplied from any other month also.

The price of single or specimen copy is As. 12, by V. P. P. As. 15. Back numbers when available As. 13 each, post free by V. P. P. Re. 1-1. The price of a copy outside India is Re. 1-4 or 1s. 6d.

Purchasers of specimen copies for the current year can become annual or half-yearly subscribers by paying Rs. 7-8 or Rs. 3-5 more, respectively.

Terms strictly Cash, or Value Payable on delivery by post.

Cheques on Banks situated outside Calcutta are not received. Those who feel compelled to send such cheques will please send one rupee extra for commission.

Complaints of non-receipt of any month's issue should be made to the Editor.

# Vivekananda

## By ROMAIN ROLLAND

Vol. I. THE LIFE OF RAMAKRISHNA—Price Rs. 3-8.

Vol. II. THE LIFE OF VIVEKANANDA AND THE  
UNIVERSAL GOSPEL—Price Rs. 4-8.

M. Rolland has tried to show how in the life and teaching of Sri Ramakrishna and Vivekananda both the East and the West have their highest ideals and aspirations realised.

Already translated into several European languages,

*Excellently got up and profusely illustrated.*

### THE COMPLETE WORKS OF

## SWAMI VIVEKANANDA

(Seven Volumes and Index)

The most exhaustive collection of all his writings and speeches. Price each Volume : Board Rs. 3; and Cloth Rs. 3-8. Index As. 10.

### ADVAITA ASHRAMA

4, WELLINGTON LANE,

CALCUTTA

Per ordinary page

" Half-page or 1 column

" Half a column

" Quarter column

" One-eighth column

For special spaces write to us please.

Advertisers desirous of effecting change in standing advertisement, in any issue, should send revised advertisement copies within 15th of the preceding month. We are not responsible for any advertisement block being damaged in the process of printing.

The Modern Review does not print any objectionable matter in advertisements and reserves the right to discontinue any such advertisement or to delete or alter words or phrases which in the editor's opinion are objectionable. We are also not responsible for printing mistakes and damage to blocks.

Advertisers are requested to take back their blocks within 15 days after sending stop orders. Otherwise we will not hold ourselves responsible for the loss of or damage to any block or blocks left with us.

The Modern Review Office

120-2, Upper Circular Road, Calcutta

(1) **ACIOLA**—Very efficacious in all cases of infections. Largely used in the Government Hospitals.

(2) **COLLO-IODIN**—Used in Blood Pressure, Rheumatism, Menstrual Difficulty and in Slow Growth in Children.

(3) **ARSENO-TYPHOID**—A sure remedy for all cases of Filariasis, such as Big Legs, Elephantiasis, etc.

---

**SPECIAL TERMS TO THE CHEMISTS AND DRUGGISTS.**

**Good remuneration to respectable and influential agents.**

***Ask for our descriptive price lists and agency terms***

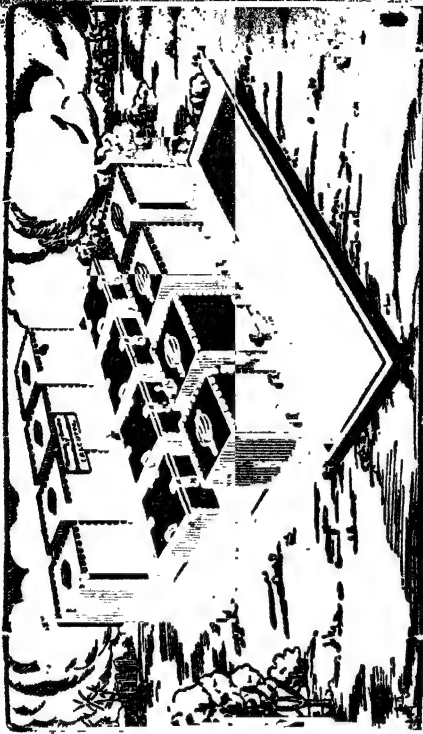
INSTALL OUR PATENTED

# HYGIENIC RURAL FILTER

THE ONLY WAY TO SOLVE  
DRINKING WATER  
PROBLEM

Already installed several of  
2,000 gallon output per day  
under Union Boards of Manik-  
ganj, Lakhipur, Sandip, Chau-  
muhanl, etc.

Approved by the Director of  
Public Health, Bengal, and the  
Sanitary Board, Bengal.



## Hygienic Household Filter Co.,

60, Shikdar Bagan Street, CALCUTTA

CHOCOLATES AND IS VERY  
PLEASANT TO TASTE, CHILDREN  
TAKE THEM WITH DELIGHT  
AND ASK FOR MORE.

## CASTOPHENE

HAS NO SUBSTITUTE

IT IS THE ONLY LAXATIVE OF ITS KIND  
AVAILABLE AT ALL CHEMISTS AT Re. 1.

PER BOX OF 25

**Castophene Manufacturing**  
**Co., (India)**  
**Karachi & Bombay**

# STOP

TAKING CASTOR OIL AND OTHER  
DRASTIC PURGATIVES

THEY NOT ONLY HAVE NASTY •  
TASTE AND UNPLEASANT ODOUR  
BUT THEY CAUSE GRIPING PAIN  
WEAKEN DIGESTION AND FORM HABIT

TAKE INSTEAD

# CASTOPHIENE

SWEET CASTOR OIL CHOCOLATES

A MODERN LAXATIVE

# AN ANNOUNCEMENT OF CANCER CURE

I am announcing it to the public for the good of patients that my wife was attacked with cancer in the Intestines. All kinds of Allopathic & Homeopathic treatment proved to be ineffective. At last she has been cured by the wonderful treatment of **Rajvaidya Kaviraj Prabhak Chatterjee M.A.** Principal, Calcutta College of Ayurved (Phone 4039 B. B.) of 172, Bowbazar Street Calcutta.

**Rajendra Nath Sarkar**, Saheb Bagan, Lilloosh, Hajwah.

My wife was attacked with CANCER in the Rectum. I took her to the Calcutta Medical College Hospital where her rectum was operated by the surgeons. After the operation was finished the surgeons said the patient would die within 15 days as the cancer had spread over the whole of the lower abdomen. At this I took her out of the hospital and placed her under the treatment of **Rajvaidya Kaviraj Prabhak Chatterjee, M.A.** Principal, Calcutta College of Ayurved, 172, Bowbazar Street, (Phone 4039 B. B.). By his medical treatment my wife has been completely cured within four months. Do not lose heart without consulting him, however old, complicated and obstinate the disease may be.

**Mr. J. K. Banerjee**, Nitaiganj Steamer Office, Dacca.

I had been suffering from CANCER in the Tongue since a long time. I had been treated almost all the prominent Allopaths and Homoeopaths of Calcutta and other places, but to no effect. The disease spread my disease to be incurable. At last I placed myself under the treatment of **Rajvaidya Kaviraj Chatterjee M.A.** (Principal, Calcutta College of Ayurved). By his magical treatment I have been completely cured within 4 months.

Do not lose heart—however old—complicated and obstinate your disease may be, but come to the following address for all diseases when all your physicians have failed to cure you.

**Rajvaidya Kaviraj: PRABHAKAR CHATTERJEE, M.A.**

PRINCIPAL, CALCUTTA COLLEGE OF AYURVED













